Daniel Bergez
Violaine Géraud
Jean-Jacques Robrieux

Lettres sup.

Vocabulaire de l'analyse littéraire

2e édition

ARMAND COLIN

Table des Matières

Page de Titre

Table des Matières

Page de Copyright

Avant-propos

A

Accent (n.m.)
Acmé (n.f.)
Actant (n.m.)
Actualisation (n.f.)
Allégorie (n.f.)
Allitération (n.f.)
Amphibologie (n.f.)
Amphigouri (n.m.)
Anacoluthe (n.f.)
Anadiplose (n.f.)
Analepse (n.f.)
Anaphore (n.f.)
Antanaclase (n.f.)
Antiphrase (n.f.)
Antithèse (n.f.)
Antonomase (n.f.)
Antonymie (n.f.)
Aphérèse (n.f.), Apocope (n.f.) et Syncope (n.f.)
Apodose (n.f.)
Aposiopèse (n.f.)
Apostrophe (n.f.)
Archaïsme (n.m.)
Articulation (n.f.)
Assonance (n.f.)
Astéisme (n.f.)
Asyndète (n.f.)

C

Cacophonie (n.f.)
Cadence (n.f.)
Caractérisation (n.f.)
Catachrèse (n.f.)
Césure (n.f.)
Champ lexical (n.m.) et Champ sémantique (n.m.)

Chiasme (n.m.) [kiasm]

Chleuasme (n.m.) [kløasm]

Cliché (n.m.)

Comparaison (n.f.)

Concaténation (n.f.)

Connotation (n.f.) et Dénotation (n.f.)

Contre-rejet (n.m.)

D

Déictique (n.m. et adj.)

Détermination (n.f.)

Diachronie (n.f.) et Synchronie (n.f.)

Diacritique (adj.)

Dialogisme (n.m.)

Didascalie (n.f.)

Diérèse (n.f.)

Digression (n.f.)

Discours (n.m.) et Récit (n.m.)

Discours rapporté (n.m.)

Distanciation (n.f.)

Dubitation (n.f.)

E

Ellipse (n.f.)

Embrayeurs (n.m.)

Emphase (n.f.)

Énallage (n.f.)

Enjambement (n.m.)

Énoncé (n.m.) et énonciation (n.f.)

Épanalepse (n.f.)

Épanode (n.f.)

Épanorthose (n.f.)

Épithète (n.f. et adj.)

Étymologisme (n.m.)

Euphémisme (n.m.)

Extension (n.f.), extensité (n.f.) compréhension (n.f.)

Exténuation (n.f.)

F

Figure (n.f.)

Focalisation (n.f.)

Fonctions (du langage) (n.f.)

G

Gallicisme (n.m.)>

Gradation (n.f.)

H

Harmonie imitative

Hémistiche (n.m.)

Hendiadyn ou hendiadys (n.m.)

Homéotéleute (n.f.)

Homographie (n.f.), homonymie (n.f.), homophonie (n.f.)

Horizon d'attente (n.m.)

Humour (n.m.)

Hypallage (n.f.)

Hyperbate (n.f.)

Hyperbole (n.f.)

Hypocorisme (n.m.), hypocoristique (adj.)

Hypotaxe (n.f.)

Hypotypose (n.f.)

I

Illocutoire (adj.) et perlocutoire (adj.)

Intertextualité (n.f.)

Ironie (n.f.)

Isotopie (n.f.)

L

Lieu commun, topos (n.m.)

Litote (n.f.)

M

Métalangage (n.m.)

Métalepse (n.f.)

Métaphore (n.f.)

Métaplasme (n.m.)

Métonymie (n.f.) et synecdoque (n.f.)

Mètre (n.m.)

Modalisation (n.f.), Modalisateurs (n.m.)

Modalités (n.f.)

Morphème (n.m.) et Lexème (n.m.)

N

Narrateur (n.m.)

Néologisme (n.m.)

Niveaux de langue (n.m.)

O

Onomatopée (n.f.)

Oxymore ou oxymoron (n.m.)

P

Paradigme (n.m.) et syntagme (n.m.)

Paradoxe (n.m.)

Paraphrase (n.f.)
Parataxe (n.f.)
Parodie (n.f.)
Paronomase (n.f.)
Performatif (n.m. et adj.)
Période (n.f.)
Périphrase (n.f.)
Personnification (n.f.)
Phonème (n.m.)
Phrase (n.f.)
Pied (n.m.)
Pléonasme (n.m.) et redondance (n.f.)
Polyphonie (n.f.)
Polyptote (n.m.)
Polysémie (n.f.) et monosémie (n.f.)
Prétérition (n.f.)
Prolepse (n.f.)
Prosodie (n.f.)
Prosopopée (n.f.)
Protase (n.f.)

R

Récapitulation (n.f.)
Référent (n.m.)
Rejet (n.m.)
Rime (n.f.)
Rythme (n.m.)

S

Sémantique (n.f. et adj.) sémiologie (n.f.) Sémiotique (n.f. et adj.)
Sème (n.m.), sémème (n.m.)
Signifiant (n.m.) et signifié (n.m.)
Strophe (n.f.)
Style (n.m.)
Suspension (n.f.)
Syllabe (n.f.)
Syllepse (n.f.)
Synérèse (n.f.)
Synonymie (n.f.)

T

Tautologie (n.f.)
Thème (n.m.)
Thème (n.m.) et prédicat (n.m.)
Tmèse (n.f.)
Trimètre (n.m.) et tétramètre (n.m.)

V

Vers (n.m.)

Z

Zeugme, zeugma (n.m.)

Annexes

© Dunod, Paris, 1994 pour la 1re édition
© Armand Colin, 2010 pour la présente édition
978-2-200-25711-8

L e t t r e s s u p

21, rue du Montparnasse 75006 Paris
Internet : http://www.armand-colin.fr

Avant-propos

Ce *Vocabulaire* recense, définit et commente environ 380 termes et notions utiles pour l'analyse et le commentaire littéraires.

Il croise les champs voisins de la linguistique, de la stylistique et de la rhétorique, tout en incluant des notions analytiques issues de la critique moderne. On y trouvera donc aussi bien des entrées à « Discours et Récit » qu'à « Litote », « Allégorie » et « Narrateur ». Les différentes approches actuelles du texte littéraire sont ainsi représentées.

Chaque notice propose une définition concise, aisément mémorisable, assortie d'exemples commentés. L'exposé structuré qui suit affine et problématise la notion, en montre l'intérêt littéraire, en rapport avec l'histoire, l'esthétique et la pratique du commentaire.

On a ainsi pu mettre en évidence la polysémie comme les incertitudes terminologiques qui caractérisent certaines notions. Par les commentaires assortis d'exemples, on a surtout replacé les faits de langue et de style dans une vision globale des enjeux littéraires.

Ce *Vocabulaire* est donc à la fois un ouvrage de consultation rapide, condensant un savoir pratique et permettant de vérifier une définition, et un ouvrage de réflexion orienté vers la perception esthétique du fait littéraire.

Pour faciliter cet usage diversifié, l'ouvrage offre un double système d'accès : par les entrées principales – volontairement limitées à environ 150 notions essentielles amplement commentées –, et par les entrées secondaires – environ 230 termes supplémentaires recensés dans l'Index général, et définis dans le courant des notices (par exemple, pour le terme de « Collocation », l'Index renvoie à la notice de « Cliché », où la notion est traitée).

Tel quel, ce *Vocabulaire* se veut donc un instrument de travail et de culture, utile à tous ceux, étudiants et professeurs, que motivent le goût et la pratique des textes littéraires. Outre qu'il clarifie bien des notions

employées souvent avec confusion ou sans discernement, il montre à quel point le « plaisir du texte » peut s'enrichir de la maîtrise d'un savoir analytique et raisonné.

Daniel Bergez

• *Dans le courant des notices, les* ***astérisques*** *marquent les termes définis par ailleurs aux entrées correspondantes.*

• *À la fin des notices, des précisions complémentaires (****N.B****.), des renvois à d'autres notions (►) et des indications bibliographiques () permettent d'affiner la réflexion et de pousser plus loin les recherches.*• *Un* ***alphabet phonétique international*** *se trouve page 257. Une* ***bibliographie générale*** *(page 258) rassemble les ouvrages majeurs cités dans le cours de ce volume.*

A

Accent (n.m.)

■ Accent tonique

Il porte sur la dernière syllabe fermée d'un syntagme* (groupe de mots syntaxiquement liés), ou d'un mot (notamment lorsque le syntagme se réduit à un mot). Lorsque la dernière syllabe du syntagme ou du mot est ouverte (contenant un e ***caduc), il régresse sur l'avant-dernière syllabe.***

Ses blonds chevéux

La chambre v ide

Chámbre

L'accent tonique ne peut frapper tous les mots :

Ḿoi, je me perdŕais

Je, me sont toujours atones, et doivent être conjoints au verbe qui porte l'accent ; *moi* est au contraire disjoint du verbe qui porte l'accent, parce qu'il est tonique.

Il est difficile de faire le départ entre la *durée*, la *hauteur* et l'*intensité* qui marquent l'accent à l'oral. Quoique de faible intensité, cet accent est important, car il détermine le rythme* d'un texte, notamment la disposition des coupes (voir à césure*) du vers en poésie :

« Le soléil/ était Íà/ qui mouŕait/ dans l'ab îme. »

(Hugo, « Le Soleil était là... », La Fin de Satan)

En ce cas, on parlera d'« ***accent métrique*** », pour souligner sa fonction dans la scansion du vers. Pour la métrique, en effet, sa désignation est capitale (voir à mètre*).

■ Difficultés de désignation

En français, le rôle démarcatif de l'accent tonique est très faible : il n'aide guère l'auditeur à découper en mots la chaîne sonore, et on peut hésiter sur sa désignation. Si la règle de la dernière syllabe fermée paraît simple, encore faut-il être sûr du découpage syntagmatique. Ainsi, dans une analyse prosodique*, un verbe et son C.O.D. ou un substantif et son adjectif seront en principe unis en groupes solidaires (syntagmes) :

« Ô témps,/ suspends ton vól ! / et vóus,/ heures propices, »

(Lamartine, « Le Lac », Méditations poétiques)

Mais ailleurs, on peut être amené à dissocier un syntagme, en se fondant sur une interprétation en partie subjective et en partie exigée par la métrique :

« Ton repós/ redoutá/ble est chargéé de tels dóns »

(Valéry, « La Dormeuse », Charmes)

La dissociation du syntagme « Ton repos/ redoutable » est appelée par le rythme, dès qu'on lui suppose la régularité (3/3/3/3) qui fait du vers un tétramètre*. Ces flottements (syntagme dissocié ou pas, accent de mot ou accent de groupe syntaxique, suraccentuation ou pas) livrent en partie l'étude phonétique du rythme à l'interprétation arbitraire du lecteur : l'accent tonique n'a donc pas de caractère scientifiquement définitif.

■ Accent contre-tonique, accent oratoire et suraccentuation

La métrique peut imposer un accent ***contre-tonique*** servant d'appui supplémentaire, lorsqu'un mot ou un syntagme est trop long (au-delà de quatre syllabes). L'accent contre-tonique frappe en principe la syllabe antépénultième :

Indissolúblemént

Il existe aussi un accent ***oratoire*** (ou emphatique*) le plus souvent affectif et plus rarement intellectuel, qui peut se substituer (ou s'ajouter) à l'accent tonique ordinaire. Nettement sensible à l'oral, il n'est jamais qu'hypothétique à l'écrit :

C’est f ormidable ! (accent affectif)

C’est áéroport qu’il faut dire ! (accent intellectuel)

Finalement, presque tous les termes sont susceptibles d’accueillir un accent artificiel, pour les besoins du rythme (effets de symétrie ou de régularité) ou pour plus d’expressivité :

« Ún é cláir… púis la ńuit ! – Fugitíve beaúté »

(Baudelaire, « À une passante », Les Fleurs du mal)

On peut être tenté par une ***suraccentuation*** de ce vers, le déterminant et l’adverbe temporel étant accentués pour mettre en valeur l’unicité et l’instantanéité de la rencontre.

► COUPE, HOMÉOTÉLEUTE, MÈTRE, PHONÉTIQUE, PROSODIE, RYTHME, SYNTAGME.

. J. Mazaleyrat, *Éléments de métrique française,* A. Colin, 1974.

Acmé (n.f.)

L’acmé est le sommet de la courbe mélodique de la phrase, séparant l’inflexion montante appelée protase* de l’inflexion descendante appelée apodose*.

En médecine, ce terme d’origine grecque désigne la phase de la maladie où les symptômes morbides culminent. En stylistique, le terme s’est spécialisé pour servir à l’analyse de la courbe mélodique de la phrase :

« Mais, pour dégager l’âme de l’amour du monde, pour la retirer de ce qu’elle a de plus cher, pour la faire mourir à soi-même, pour la porter et l’attacher uniquement et invariablement à Dieu, // ce n’est l’ouvrage que d’une main toute-puissante. »

(Pascal, « Cinquième Lettre », Les Provinciales)

Dans cette phrase, c'est le nom « Dieu » qui est significativement placé à l'acmé de la phrase, Dieu vers qui toute « l'âme de l'amour du monde » converge. À partir de l'acmé, on étudie les effets de symétrie ou de dissymétrie de la protase* et de l'apodose*. L'acmé fait suite, dans la phrase de Pascal, à une longue protase par rapport à laquelle l'apodose tombe comme un couperet : cette brève apodose met en valeur la toute-puissance divine et la fermeté de ses arrêts.

■ Difficultés de désignation

Certains stylisticiens considèrent que l'étude de la courbe mélodique de la phrase et la détermination de son acmé n'ont pas de fondement scientifique, parce qu'elles reposent sur des règles intonatives variant selon les sujets parlants. Cependant, même si elle est en partie subjective, l'étude de la mélodie de la phrase peut s'appuyer sur la cohérence grammaticale de certaines séquences : les circonstants ont ainsi naturellement tendance à former une seule inflexion mélodique ascendante, dans cette phrase des *Mémoires* de Saint-Simon commentant le pouvoir de Mme de Maintenon :

> « Dès qu'elle se voyait à bout de les pouvoir ramener à son point quand ils s'en étaient écartés, ou qu'ils étaient tombés en disgrâce auprès d'elle, // leur perte était jurée, elle ne les manquait pas. »
>
> *(Saint-Simon, Mémoires)*

Le pronom personnel « elle » est symboliquement à l'acmé de la phrase, à la fin des subordonnées circonstancielles temporelles s'enchaînant mélodiquement ; la proposition principale forme ensuite l'apodose, conformément à une logique plus syntaxique que subjective.

■ Applications stylistiques

La désignation de l'acmé est surtout utile pour mettre au jour des effets expressifs. On prendra comme norme la phrase dont l'acmé sépare une protase sensiblement plus courte que l'apodose. Une apodose raccourcie ou une parfaite symétrie sont en conséquence des écarts stylistiques à

commenter, tout comme une apodose beaucoup trop longue, produisant un effet final de « traîne ».

N.B. « Acmé » doit être réservé à l'étude de la mélodie de la phrase ; on ne doit pas le substituer à « **apogée** *», qui désigne notamment un moment de grande intensité dramatique, dans une œuvre littéraire.*

► APODOSE, PÉRIODE, PROTASE.

. M. Grammont, *Traité pratique de prononciation française,* Delagrave, 1920.

ACTANT (n.m.)

Un actant est une force agissante dans la composition d'une intrigue.

Ce peut donc être par exemple un personnage, un impératif moral, un désir, un objet, une abstraction…

La notion, qui peut s'appliquer à tout récit, s'est spécialisée dans le vocabulaire de l'analyse théâtrale.

■ Histoire et utilité de la notion

Elle remonte aux travaux des « formalistes » russes, au début du XXe siècle. L'un d'eux, Vladimir Propp, comparant des contes populaires, répartit les personnages en sept types constants : le méchant, le donateur, l'auxiliaire, la princesse, le mandateur, le héros, le faux héros. Pour chacun d'eux, la détermination psychologique paraissait moins importante que la fonction qu'ils assumaient dans l'organisation du récit.

La notion d'actant permet ainsi :

– de *concevoir une intrigue de manière dynamique,* comme un jeu de forces (généralement incarnées par les personnages) ;

– de porter l'attention sur *l'interaction entre ces forces,* autant que sur leur nature ;

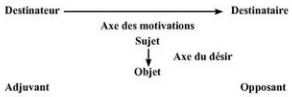
– de *déjouer les pièges d'un psychologisme réducteur*, en voyant dans un personnage autre chose qu'un simple « caractère » ;

– de déterminer *des forces agissantes qui ne se réduisent pas à des personnages* (le bien de la Cité, le souci moral, etc.).

■ L'analyse actantielle

On a construit plusieurs modèles, pour définir de manière constante les rapports entre les actants (voir la bibliographie).

Le plus fréquemment utilisé est celui qu'a proposé Anne Ubersfeld, qui présente six fonctions :



Sans titre-1 1
19/05/10 15:42:39

Dans une intrigue amoureuse, par exemple, le Sujet désire l'être aimé (Objet). Le Destinateur est Éros, le Destinataire est le Sujet lui-même ;

les Adjuvants sont les amis et serviteurs ; les Opposants sont les parents et la société.

Dans *Lorenzaccio* de Musset, la répartition peut se faire ainsi : Sujet : Lorenzo ; objet : tuer Alexandre ; destinateur : le souci moral ; destinataire : le bien de la Cité ; adjuvant : Philippe ; opposants : Alexandre, les habitants de Florence,… et Lorenzo lui-même.

Le danger de construire de tels schémas actantiels serait d'y réduire l'intérêt de la pièce. L'avantage de ce type d'analyse est surtout de montrer les différences de situation entre les personnages (l'axe des motivations peut toujours être identifié pour un personnage tragique ; ce n'est pas toujours le cas pour un personnage de drame ; et ce n'est pas possible dans le théâtre « de l'absurde »), de révéler les évolutions, contradictions ou incertitudes : dans *Lorenzaccio*, Lorenzo est à la fois Sujet et Opposant de son acte ; à partir de sa « confession » (III, 3), l'axe des motivations deviendra pour lui hypothétique ; dans le *Dom Juan* de Molière, on est bien en peine de définir précisément le Destinateur et le Destinataire. Bien sûr, plusieurs personnages peuvent avoir la même fonction actantielle (par exemple celle d'Adjuvant ou d'Opposant). Symétriquement, un même personnage peut combiner plusieurs fonctions. C'est le cas dans la scène de séduction de Charlotte et Mathurine, dans le *Dom Juan* de Molière (II, 4) : Dom Juan est à la fois Sujet et Objet du désir des deux femmes et Opposant pour chacune d'entre elles (lorsqu'il s'adresse à l'autre). Le personnage du séducteur triomphe naturellement dans cette multiplicité des fonctions qu'il assume.

N.B. La notion d'actant, bien que proposée par la critique moderne, nous ramène en réalité aux origines du théâtre occidental. Aristote écrivait déjà, à propos de la tragédie : « [Elle] représente non des hommes mais des actions. »

. A.-J. Greimas, *Sémantique structurale,* Larousse, 1966 ; P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre,* A. Colin, 2002 (rééd.) ; V. Propp, *Morphologie du conte,* 1929, trad. française, Le Seuil, 1965 ; E. Souriau, *Les Deux*

cent mille situations dramatiques, Flammarion, 1950 ; A. Ubersfed, *Lire le théâtre,* éd. Sociales, 1977.

ACTUALISATION (n.f.)

L'actualisation est l'introduction d'un mot dans un discours* : l'opération qui le fait quitter la langue (le dictionnaire) pour être utilisé dans une énonciation* particulière.

On opposera ainsi **chien** et : **J'ai vu le chien du voisin.**

Intégré à un énoncé* particulier produit par une énonciation elle aussi particulière, le morphème* « chien » est relié à un référent*, c'est-à-dire à un chien existant dans le monde. L'actualisation permet en effet de référer un substantif à une expérience de l'univers (réelle ou imaginaire). L'actualisation concerne toutes les catégories linguistiques ; ainsi, les marques de la personne, du mode et du temps actualisent-elles les verbes, tout comme les divers déterminants actualisent les noms.

L'actualisation peut en outre être conçue comme un processus qui s'oppose à la **virtualisation :**

on peut ainsi mettre en regard un **chien de berger** et **le chien du berger**.

Dans la première occurrence, *berger* n'est pas actualisé (il n'est pas précédé d'un actualisateur, l'article zéro signalant qu'il demeure virtuel, autrement dit qu'il fonctionne sans référent, n'étant visé par le discours qu'en compréhension*) ; dans la deuxième occurrence, en revanche, *berger* est actualisé (l'article défini contracté *du = de + le* est le signe de cette actualisation qui relie le nom *berger* à un référent).

■ Actualisation, référence* et embrayage*

Il peut sembler difficile de distinguer l'actualisation des notions linguistiques voisines que sont la référence et l'embrayage jakobsonnien. Ces trois concepts tendent en effet à se recouvrir.

Par l'actualisation, le mot est relié à son (ou ses) référent(s), de sorte que référence et actualisation apparaissent solidaires : la référence renvoie le mot à ce qu'il représente (à des objets extralinguistiques).

Or, dès qu'on limite l'actualisation en inscrivant la référence dans les coordonnées du réel MOI-ICI-MAINTENANT, comme le font certains linguistes, actualisation et embrayage se confondent. Toutefois, d'autres linguistes élargissent le concept de sorte qu'il englobe aussi le système de référence mis en place par le récit* (entendu comme opposé au discours*, conformément à la distinction de Benveniste). Dès lors, l'actualisation contient l'embrayage comme un sous-ensemble :

> « Le vieillard regarda sa fille avec étonnement. Deux larmes qui roulaient dans ses yeux tombèrent le long de ses joues ridées. »
>
> *(Balzac, La Femme de trente ans)*

Dans un extrait de récit, qui efface les marques de l'énonciation (débrayage) et donc évite les embrayeurs, l'actualisation demeure, reliant les morphèmes à des référents, opération par laquelle la narration crée l'univers romanesque.

■ Effets littéraires liés à l'actualisation

L'actualisation entre dans le champ de la stylistique puisqu'elle relie les mots au monde ; ce faisant, elle contribue à la création de l'univers poétique, dramaturgique ou romanesque. Elle peut l'imposer ou, au contraire, en susciter l'abstraction, la virtualisation :

> « Les préfaces, pour la plus grande partie, ne semblent faites que pour en imposer au Lecteur. Je méprise trop cet usage pour le suivre. L'unique dessein que j'aie dans celle-ci, est d'annoncer le but de ces Mémoires, soit qu'on doive les regarder comme un ouvrage purement d'imagination, ou que les aventures qu'ils contiennent soient réelles. »
>
> *(Crébillon fils, Préface des Égarements du cœur et de l'esprit)*

Dans ce discours préfaciel, par l'usage du mode subjonctif, les procès des verbes « devoir » et « contenir » demeurent virtuels, en deçà de la pleine actualité que conférerait le mode indicatif. Cette virtualisation

correspond au refus ironique d'imposer la fiction romanesque et de faire passer ces « Mémoires » pour vrais (ce qui était un procédé à la mode au XVII[e] siècle). De même, l'absence d'actualisateur nominal peut-elle être commentée. Dans le style aphoristique, par exemple, elle oblige à concevoir un objet en compréhension*, sans délimiter un ensemble précis de référents. De la sorte, la vérité atteint sa généralisation maximale :

Pierre qui roule n'amasse pas mousse.

L'absence de déterminant du nom est pourtant moins une suppression totale de l'actualisation (laquelle demeure dès qu'il est fait un usage particulier de la langue et quels que soient l'énonciation et le type d'énoncé produit) qu'une actualisation particulière. Il importe donc de décrire les spécificités de l'actualisation, elles-mêmes révélatrices des intentions narratives et plus généralement des finalités littéraires.

N.B. On évitera de confondre actualisation et détermination, actualisateurs et déterminants du nom. Certes, ces notions se superposent presque toujours, mais le fonctionnement envisagé par chaque terminologie est distinct : la détermination est le processus par lequel on délimite les référents d'un nom, limitation que n'impose pas l'actualisation. Ainsi toute détermination présuppose-t-elle une actualisation, alors que toute actualisation n'implique pas une détermination.*

► DÉTERMINATION, EMBRAYEURS, DISCOURS ET RÉCIT, ÉNONCÉ ET ÉNONCIATION, RÉFÉRENT.

. O. Ducrot et T. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage,* Le Seuil, 1972 ; R. Jakobson, *Essais de linguistique générale* (traduit par N. Ruwet), éd. de Minuit, 1963.

ALLÉGORIE (n.f.)

Image développée sous la forme d'un récit* ou d'un tableau, utilisant une succession cohérente de tropes (voir à* figure*) et permettant une double lecture.

Le mot vient du grec *allégorein*, parler autrement. Ainsi, lorsque Boileau veut faire comprendre qu'un style doux est préférable à un style impétueux, il emploie une allégorie. Les vers suivants peuvent effectivement faire l'objet à la fois d'une lecture littérale et d'une lecture symbolique :

« J'aime mieux un ruisseau qui, sur la molle arène,
Dans un pré plein de fleurs lentement se promène,
Qu'un torrent débordé qui, d'un cours orageux,
Roule, plein de gravier, sur un terrain fangeux. »

(L'Art poétique, Chant I)

■ Allégorie et tropes

L'allégorie fait partie des procédés de substitution. Elle repose elle-même sur d'autres tropes, principalement la métaphore* et accessoirement la métonymie* et la synecdoque. Mais en aucun cas un simple empilement de tropes ne suffit à constituer une allégorie, car celle-ci suppose non seulement le développement d'un trope mais encore sa parfaite cohérence, ce qui rend autonome le récit ou le discours figural.

L'allégorie comme succession cohérente de tropes – L'exemple ci-dessus est une allégorie fondée sur la métaphore, grâce à l'intersection des isotopies* : style (comparé) / ruisseau (comparant). On peut également concevoir des récits allégoriques fondés sur la métonymie ou la synecdoque. Dans le sonnet « À une passante », Baudelaire évoque à travers un individu emblématique toutes les femmes que son regard n'a fait qu'effleurer. De même, dans un autre sonnet fort justement intitulé « Allégorie », la femme évoquée incarne la destinée humaine.

L'allégorie et le symbole **–** Dans les arts plastiques, on parle parfois d'allégories pour désigner des symboles, le plus souvent des personnifications. La mort est ainsi représentée par un squelette en haillons armé d'une faux ; les Vertus, la Fortune, la Liberté, la République, etc., sont également incarnées par des personnages selon le même procédé de symbolisation. Mais il n'est véritablement question

d'allégories que si ces symboles sont situés au milieu d'autres symboles dans un réseau cohérent. Il en est de même pour tout récit.

L'allégorie et l'allégorisme **–** Fontanier (voir la bibliographie) introduit une différence assez pertinente entre ces deux notions voisines. On a vu que l'allégorie proprement dite est un récit à double sens, « propre » (littéral) et « figuré », établissant un système de relations continues entre deux isotopies. Mais lorsqu'un texte est destiné à n'être lu que selon sa valeur figurale, on parle d'allégorisme. C'est le cas dans ces vers de Racine qui présentent Rome comme un torrent dévastateur sans pourtant donner de vie autonome à ce comparant. On est bien en présence d'une métaphore filée, mais celle-ci ne permet pas de lecture à double sens, à cause de l'imbrication très nette des deux isotopies (le torrent et l'univers humain) :

« Ils savent que, sur eux prêt à **se déborder,**
Ce **torrent**, s'il m'**entraîne**, ira tout **inonder** ;
Et vous les verrez tous, prévenant son **ravage**,
Guider dans l'Italie et suivre mon passage. »

(Mithridate, III, 1)

Allégories explicites et implicites – Comme dans le cas de la métaphore, l'allégorie peut être plus ou moins énigmatique, en fonction du degré de présence ou d'absence du comparé. Dans l'exemple de Boileau ci-dessus, comme dans le cas de certaines fables sans morale exprimée, il s'agit d'allégories implicites ou *in absentia*, pourrait-on dire. Cela peut aller jusqu'à l'énigme : « Qu'est-ce qui marche à quatre pattes dans son jeune âge, puis à deux pattes, puis à trois pattes au soir de sa vie ? », demande le sphinx. « L'homme », répond Œdipe. Autrement, les allégories explicites, ou *in praesentia*, peuvent être introduites par des comparaisons ou d'autres marqueurs, que H. Morier (voir la bibliographie) appelle *embrayeurs rhétoriques*, propres à livrer les clés du message. Chez Baudelaire, la longue allégorie de « Spleen » (LXXVII) commence ainsi :

« **Je suis comme** le roi d'un pays pluvieux, »

Celle de « L'Albatros » se termine ainsi (début du dernier quatrain) :

« **Le poète est semblable** au prince des nuées »

■ Allégorie et formes littéraires

Le procédé du récit allégorique se rencontre principalement dans les formes suivantes :

L'apologue – Ce terme générique désigne tout récit porteur de signification morale. Sa forme embryonnaire est le proverbe (par exemple, « pierre qui roule n'amasse pas mousse ») et ses formes développées sont la fable, la parabole (on pense bien sûr aux *Évangiles*) et l'allégorie théologique. On peut citer comme exemple de ce dernier genre le *Cantique des cantiques* qui met en présence un homme et une femme dans leurs relations charnelles et qui, sous l'aspect d'un récit érotique, illustre en réalité les rapports entre Dieu et l'humanité sans qu'aucun embrayeur rhétorique n'établisse de lien vraiment explicite entre la lecture littérale et l'interprétation allégorique qui en est pourtant faite par les théologiens depuis des siècles. On peut parler à ce sujet d'*allégorie totale.* Dans un genre assez proche quant au procédé, l'allégorie philosophique trouve une illustration célèbre dans le « mythe de la caverne », de Platon (*La République,* livre VII), dans l'épisode du morceau de cire (Descartes, *Méditations métaphysiques*) ou encore, plus récemment, dans ce dialogue entre Socrate et Phèdre imaginé par Paul Valéry :

> « Écoute : j'ai vu, un jour, telle touffe de roses, et j'en ai fait une cire. Cette cire achevée, je l'ai mise dans le sable. Le temps rapide réduit les roses à rien ; et le feu rend promptement la cire à sa nature informe. Mais la cire, ayant fui de son moule fomenté et perdue, la liqueur éblouissante du bronze vient épouser dans le sable durci, la creuse identité du moindre pétale… »
>
> *(Eupalinos ou l'Architecte)*

Dans cette allégorie, le feu représente le temps et l'airain liquide les « puissances exceptionnelles » de l'âme humaine et créatrice.

Le tableau **–** Dans toutes les formes littéraires, de l'ode au roman, le tableau peut être une forme privilégiée de l'allégorie. Balzac, au début de

Ferragus, représente Paris comme un monstre et les immeubles parisiens comme des êtres humains. Agrippa d'Aubigné personnifie la France (selon l'allégorie conventionnelle de l'*alma mater*), divisée par les guerres de religion, comme la mère d'Ésaü et Jacob :

« Je veux peindre la France une mère affligée,
Qui est, entre ses bras, de deux enfants chargée.
Le plus fort, orgueilleux, empoigne les deux bouts
Des tétins nourriciers ; puis, à force de coups
D'ongles, de poings, de pieds, il brise le partage
Dont nature donnait à son besson l'usage ;
Ce voleur acharné, cet Ésaü malheureux,
Fait dégât du doux lait qui doit nourrir les deux,
Si que, pour arracher à son frère la vie,
Il méprise la sienne et n'en a plus d'envie.
Mais son Jacob, pressé d'avoir jeûné meshui,
Ayant dompté longtemps en son cœur son ennui,
À la fin se défend, et sa juste colère
Rend à l'autre un combat dont le champ est la mère. »

(« Misères », Les Tragiques)

► FIGURE, MÉTAPHORE, PERSONNIFICATION, PROSOPOPÉE.

. P. Fontanier, *Les Figures du discours,* 1821-1827, éd. G. Genette, Flammarion, 1968 ; H. Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique,* PUF, 1961.

ALLITÉRATION (n.f.)

Répétition remarquable d'une consonne ou de phonèmes* consonantiques voisins.

« Il est de fo**r**ts pa**r**fums pou**r** qui toute matiè**r**e

Est po**r**euse. On di**r**ait qu'ils pénèt**r**ent le ve**rr**e.

En ouv**r**ant un coff**r**et venu de l'O**r**ient

Dont la se**rr**ure g**r**ince et **r**echigne en c**r**iant, »

[...]

(Baudelaire, « Le Flacon », Les Fleurs du mal)

Dans ces vers, l'allitération en [r] produit une harmonie propre à faire ressentir le caractère entêtant, presque corrosif, du parfum. L'insistance de cette même consonne au vers 4 produit une véritable harmonie imitative*, par le grincement qu'elle fait effectivement entendre.

On parle aussi d'allitération lorsque ce sont des consonnes voisines qui sont rapprochées, par exemple dans les vers suivants la même labio-dentale sous ses formes sonore et sourde [v] et [f]. L'effet est d'autant plus sensible que l'allitération se produit au début des mots et, dans le second vers, à l'initiale des syllabes accentuées :

« **V**ous attendiez, peut-être, un **v**isage sans pleurs,

Vous calmes, **v**ous toujours de **f**euilles et de **f**leurs »

(Valéry, Fragments du « Narcisse », Charmes)

Il arrive souvent que les allitérations soient combinées avec des assonances*, créant ainsi un climat sonore très élaboré, ici avec les phonèmes [v] et [i] (l'exemple qui suit est en outre agrémenté d'un chiasme* et d'une réduplication) :

« Rendre mon cœur au **v**ide et le **v**ide à la **v**ie »

(Éluard, Le Phénix)

► ASSONANCE, PHONÈME.

AMPHIBOLOGIE (n.f.)

Caractère d'une expression donnant à un énoncé* un sens équivoque.

Le médecin m'a prolongé **ma maladie**.

Dans cet exemple, l'amphibologie est due à une ellipse* : l'énoncé complet du complément devrait être « arrêt de maladie ». Dans d'autres cas, l'amphibologie est provoquée par toutes sortes d'ambiguïtés lexicales, morphologiques ou syntaxiques. Racine offre un exemple d'équivoque d'origine lexicale dans la bouche de Petit Jean :

« Un juge, l'an passé, me prit à son service ;

Il m'avait fait venir d'**Amiens** pour être **Suisse**. »

(Les Plaideurs, I, 1)

« Suisse » signifie « domestique », mais le mot renvoie à une nationalité, ce qui rend cocasse son rapprochement avec la Picardie (voir à syllepse*). On appelle **janotisme** une amphibologie qui rend un énoncé particulièrement ridicule : « J'ai acheté un poulet chez le boucher que j'ai fait embrocher » (équivoque fâcheuse sur l'antécédent de « que »).

■ Amphibologie et ambiguïté littéraire

L'amphibologie est un des procédés d'expression qui caractérise parfois le langage littéraire et qui contribue à sa richesse. Il arrive en effet qu'un énoncé soit délibérément équivoque et laisse au lecteur une certaine latitude d'interprétation. L'ambiguïté peut être d'origine lexicale, due par exemple à l'homonymie* (« vol » a deux sens très distincts), à l'étymologie (voir à étymologisme*) ou à une incertitude sur le référent* d'un mot, comme dans cet exemple :

« ÉGISTHE. – J'ai à sauver la ville, la Grèce.

ÉLECTRE. – C'est un petit devoir. Je sauve leur regard… Vous l'avez assassiné, n'est-ce pas ? »

(Giraudoux, Électre, II, 8)

Électre veut faire avouer à Égisthe le meurtre de son père, Agamemnon, meurtre qu'il a commis avec Clytemnestre, leur mère. Le contexte général fait donc comprendre que « l' » désigne la victime du meurtre (sens littéral). Mais le contexte restreint renvoie au « regard » des habitants d'Argos qui, lui aussi, a été « assassiné » (sens

métaphorique*). L'ambiguïté peut être également provoquée par un flou dans l'actualisation* :

« Oui, je veux vous aimer mais vous aimer à peine
Et mon mal est délicieux
Les brebis s'en vont dans la neige
Flocons de laine et ceux d'argent
Des soldats passent et que n'ai-je
Un cœur à moi **ce cœur** changeant
Changeant et puis encor que sais-je »

(Apollinaire, « Marie », Alcools)

« Ce cœur » est-il celui de la femme aimée ou celui du poète ? Dans le premier cas, il s'agit du cœur inconstant de Marie ; mais alors pourquoi ne pas dire : « *ton* cœur » ? Dans le second cas, le poète parle de son propre cœur et l'adjectif « changeant » signifierait plutôt « devenu capable de se dominer », interprétation qui correspond mieux au sens de l'alexandrin. L'absence de ponctuation dans la poésie moderne est encore une source d'ambiguïté :

« Il regarda longtemps les rives qui moururent
Seuls les bateaux d'enfant tremblaient à l'horizon
Un tout petit bouquet flottant à l'aventure
Couvrit l'Océan d'une immense floraison.
Il aurait voulu **ce bouquet** comme la gloire
Jouer dans d'autres mers parmi tous les dauphins »

(Apollinaire, « L'Émigrant de Landor road », Alcools)

Sachant que le sujet de la première strophe de cet extrait est l'émigrant, on serait tenté de croire qu'il en est de même ensuite, ce qui entraînerait un zeugme* syntaxique au dernier vers (« aurait voulu » aurait comme compléments « ce bouquet » et « jouer »). Mais le sujet peut aussi être « ce bouquet ». Il serait normalement flanqué de deux virgules en prose. Cette interprétation permet de penser que le bouquet en question, qui a probablement été jeté à la mer par un autre émigrant,

souhaiterait lui aussi un sort plus glorieux que de finir dispersé dans les eaux froides des côtes anglaises.

N.B. Amphibologie a pour synonyme **équivoque.**

► AMPHIGOURI, SYLLEPSE.

AMPHIGOURI (n.m.)

Manière de s'exprimer brillante ou sophistiquée, mais peu intelligible.

« Chérie,

La carence affective consécutive à ta désescalade a complètement perturbé les connexions qui régissent les cantons de mon champ perceptif ! Je suis en état de déréliction, plongé dans un autisme frisant la prostration schizoïde !… »

(Robert Beauvais, L'Hexagonal tel qu'on le parle)

Traduction : « Ton état déprimé m'a fortement perturbé et je me sens bien seul ! » R. Beauvais imagine ainsi le début d'une lettre de rupture en parodiant les abus du style « intello-technocratique » verbeux et pédant. Les exemples d'amphigouri sont également nombreux dans la langue des Précieux du XVII[e] siècle (voir par exemple *Les Précieuses ridicules* de Molière).

N.B. Synonymes d'amphigouri : **charabia, galimatias, phébus** *(terme moins péjoratif).*

► PÉRIPHRASE.

ANACOLUTHE (n.f.)

Figure de construction, l'anacoluthe (du grec anakolouthon***, « absence de liaison ») est une rupture de l'enchaînement syntaxique.***

« Mais, seule sur la proue, invoquant les étoiles,

Le vent impétueux qui soufflait dans les voiles

L'enveloppe. »

(Chénier, « La jeune Tarentine », Bucoliques, XI)

La surprise de la jeune fille et le début du drame sont marqués par l'anacoluthe (en principe l'adjectif qualificatif devrait être apposé au sujet : l'irruption du sujet « le vent », de genre masculin alors que l'adjectif est au féminin, est par conséquent une anacoluthe).

■ Difficultés de désignation

L'anacoluthe procède d'un écart par rapport aux usages syntaxiques en vigueur, d'une construction délibérément fautive, d'une insolite rupture dans la concaténation* de la phrase. Aussi la désignation de l'anacoluthe suppose-t-elle une connaissance diachronique* des règles syntaxiques, afin de ne pas prendre un décrochage ordinaire en son temps pour une figure de rhétorique :

« L'auriez-vous cru, Madame, et qu'un si prompt retour
Fît à tant de fureurs succéder tant d'amour ? »

(Racine, Bajazet, III, 5)

La coordination discordante des deux objets du verbe croire (discordance qui tient à leur différence de nature grammaticale puisqu'il s'agit d'un pronom et d'une subordonnée conjonctive), pourrait apparaître au lecteur d'aujourd'hui comme une anacoluthe. Ce serait ignorer que les règles de la coordination et de la pronominalisation étaient plus souples au XVII^e^ siècle.

► CONCATÉNATION, DIACHRONIE.

ANADIPLOSE (n.f.)

Cette figure de répétition consiste à reprendre dans une phrase* (souvent au début) un mot ou un groupe de mots de la phrase précédente, de manière à établir une liaison.

« **Rassemblez les hommes**, vous les rendrez meilleurs ; car **les hommes rassemblés** chercheront à **se plaire**, et ils ne pourront **se plaire** que par les choses qui les rendent estimables. »

(Robespierre, Rapport présenté au nom du Comité de salut public, 18 floréal, an II)

On rencontre ce procédé notamment dans le style des discours, parce qu'il permet aux auditeurs de mieux mémoriser les mots importants et de mieux repérer les articulations logiques. Une succession d'anadiploses (constituant généralement une gradation*) est appelée concaténation* :

« La mélancolie et la tristesse sont déjà le **commencement** du **doute** ; le **doute** est le **commencement** du **désespoir** ; le **désespoir** est le **commencement** cruel des différents degrés de la méchanceté. »

(Lautréamont, Poésies, 1)

N.B. On ne confondra pas l'anadiplose avec la réduplication (voir anaphore), procédé voisin dont l'effet répétitif porte sur les éléments d'une même phrase (au sens grammatical d'unité syntaxiquement complète : l'exemple ci-dessus comporte trois « phrases »).*

► ANAPHORE, CONCATÉNATION, ÉPANALEPSE, GRADATION.

ANALEPSE (n.f.)

Terme introduit par G. Genette (Figures III***) pour désigner l'insertion, dans un récit*, d'un moment antérieur à celui qui fait l'objet du propos. Cette notion s'oppose à celle de prolepse* (sens 3).***

G. Genette distingue l'analepse ***externe***, « dont toute l'amplitude reste extérieure à celle du récit premier », de l'analepse ***interne***, « dont le champ temporel est compris dans le récit premier ». Voltaire utilise les deux procédés dans *Candide.* Ainsi l'« histoire de Cunégonde » (chapitre 8) comble-t-elle les lacunes du récit depuis que Candide a été chassé par le baron : c'est donc une analepse interne. En revanche, l'« histoire de la vieille » (chapitres 11 et 12) déborde largement le temps du récit, puisque la narratrice commence par raconter sa jeunesse : c'est une analepse externe. Les analepses sont souvent explicatives, soit parce qu'elles

éclairent la situation présente par la narration de faits historiques antérieurs ou qu'elles évoquent le passé d'un personnage nouvellement introduit dans le récit (la vieille), soit parce qu'elles consistent à entreprendre après coup un récit qui n'a pu être mené à cause d'une pluralité d'intrigues parallèles (Cunégonde). Mais elles peuvent être aussi un moyen de faire revenir le récit sur ses propres traces, en introduisant souvent des réminiscences nostalgiques (voir aussi à récapitulation*). Ainsi Virginie, se plongeant dans la fontaine de son enfance, se remémore ses jeunes années avec Paul :

« D'abord la fraîcheur ranime ses sens, et mille souvenirs agréables se présentent à son esprit. Elle se rappelle que dans son enfance sa mère et Marguerite s'amusaient à la baigner avec Paul dans ce même lieu […]. »

(Bernardin de Saint-Pierre, Paul et Virginie)

Les analepses sont beaucoup plus fréquentes que les prolepses, car la rétrospection suppose un temps ouvert et permet de grandes libertés à un narrateur. Celui-ci peut jouer sur la temporalité en mettant les différents moments du récit en perspective. La prolepse, au contraire, oriente le récit vers un futur inexorable.

N.B. Synonymes d'analepse : **anachronie rétrospective, « flash back »** *(terme emprunté au cinéma)***, rétrospection.**

► DISCOURS ET RÉCIT, PROLEPSE (SENS 3).

. *G.* Genette, *Figures III,* Le Seuil, 1972, p. 82-105.

ANAPHORE (n.f.)

C'est la répétition d'un mot ou d'un groupe de mots en tête de phrases*, de membres de phrases ou de vers* successifs.

« **Il y a** un vaisseau qui a emporté ma bien-aimée

Il y a dans le ciel six saucisses et la nuit venant on dirait des asticots dont naîtraient les étoiles

Il y a un sous-marin ennemi qui en voulait à mon amour

Il y a mille petits sapins brisés par les éclats d'obus autour de moi »

(Apollinaire, « Il y a », Calligrammes)

L'anaphore est très fréquente à toutes les époques en poésie. Son effet est généralement celui d'un retour lancinant, parfois celui de l'incantation ou de la prière. C'est le cas de « Heureux les épis mûrs », poème tiré d'*Ève* de Péguy, où la répétition au début des vers de « Heureux » rappelle les « Béatitudes » des *Évangiles.*

■ Anaphore, épiphore et symploque

La figure symétrique de l'anaphore est l'***épiphore*** (ou ***épistrophe***). Elle est la répétition de mots ou de groupes de mots en fin de phrases, de membres de phrases ou de vers successifs, dans le cas des vers libres. En voici un exemple célèbre en prose :

« Je me levais avec le soleil **et j'étais heureux ;** je me promenais **et j'étais heureux ;** je voyais Maman **et j'étais heureux,** je la quittais **et j'étais heureux** […]. »

(Rousseau, Les Confessions, livre VI)

On appelle ***symploque*** l'association de l'anaphore et de l'épiphore. La répétition est donc double :

« **Entends-tu leurs** pas ?… Ils ne sont pas lourds :

Oh ! les pieds légers ! – l'Amour a des ailes…

Il fait noir, enfant, voleur d'étincelles !

Entends-tu leurs voix ?… Les caveaux sont sourds.

Dors : il pèse peu, ton faix d'immortelles ;

Ils ne viendront pas, tes amis les ours,

Jeter leur pavé sur tes demoiselles…

Il fait noir, enfant, voleur d'étincelles. »

(Tristan Corbière, « Rondel », Les Amours jaunes)

■ Procédés voisins : l'antépiphore et la réduplication

L'***antépiphore***, figure essentiellement poétique, est la répétition d'un vers au début et à la fin d'une même strophe, procédé qui se retrouve généralement tout au long du poème :

« **Mère des souvenirs, maîtresse des maîtresses,**
Ô toi, tous mes plaisirs ! ô toi, tous mes devoirs !
Tu te rappelleras la beauté des caresses,
La douceur du foyer et le charme des soirs,
Mère des souvenirs, maîtresse des maîtresses ! »

(Baudelaire, « Le Balcon », Les Fleurs du mal)

La ***réduplication*** (***épizeuxe*** ou ***palillogie***) consiste à répéter un mot ou un groupe de mots sur le membre de phrase qui suit. Cet extrait d'un poème en prose, où il est question des enfants tués pendant la guerre civile d'Espagne, combine de manière fort éloquente la réduplication et l'anaphore, ce qui accroît l'émotion :

« **Enfants** qui cribliez d'olives le soleil enfoncé dans le bois de la mer, **enfants,** ô frondes de froment, de vous l'étranger **se détourne, se détourne** de votre sang martyrisé, **se détourne** de cette eau trop pure, **enfants** aux yeux de limon, **enfants** qui faisiez chanter le sel à votre oreille, comment se résoudre à ne plus s'éblouir de votre amitié ? »

(René Char, « Par la bouche de l'engoulevent », « Seuls demeurent », in Fureur et Mystère)

La première répétition de « se détourne » est une réduplication, la seconde une anaphore, de même que celle de « enfants ».

*N.B. – L'anaphore et l'***épanaphore** *sont généralement considérées comme synonymes. On ne confondra pas la réduplication et l'anadiplose*, cette dernière figure étant une répétition sur la phrase suivante, en guise de liaison.*

– L'anaphore est aussi **un terme de l'analyse grammaticale**. *Il désigne toute reprise d'un élément antérieur dans un texte.*

Les grammairiens distinguent l'anaphore pronominale (lorsque le pronom représente un nom appelé alors son antécédent) et l'anaphore nominale : les groupes nominaux anaphoriques sont précédés de déterminants définis (articles définis, déterminants possessifs ou démonstratifs). L'anaphore nominale est dite fidèle lorsque le même nom est repris avec seulement un changement de déterminant (ex. : « un loup » repris par « ce loup »). L'anaphore est dite infidèle lorsqu'il y a changement lexical (« un loup » repris par « cet animal cruel »).

► ANADIPLOSE, ÉPANALEPSE.

ANTANACLASE (n.f.)

Au sens restreint qu'on lui donne plutôt aujourd'hui, l'antanaclase est une figure de dialectique consistant en la reprise, avec un sens différent, d'un mot prononcé par un interlocuteur ou un adversaire.

Vous vous dites homme d'**affaires** ; eh bien, vous vous êtes mis dans une sale affaire !

Dans le premier emploi, le mot « affaires » désigne des opérations commerciales, dans le second, des problèmes judiciaires. L'antanaclase est le plus souvent un jeu de mots et constitue un des procédés de l'ironie*. Ce terme d'antanaclase, plus fréquemment employé que celui de diaphore, n'est en fait que la variante dialectique de cette figure. Certains auteurs n'établissent cependant pas de différence entre ces deux termes.

■ La diaphore

Un énoncé peut confronter deux acceptions différentes d'un même mot, ce qui est une manière de mettre l'accent sur la valeur et la richesse sémantiques de chacun d'eux, et généralement d'établir entre eux un rapport d'opposition ou de nuance. Ainsi, un même signifiant* peut renvoyer à deux signifiés*, comme dans la célèbre phrase de Pascal :

« Le cœur a ses **raisons** que la **raison** ne connaît pas. »

Ici, deux dénotations (voir à connotation et dénotation*) s'opposent (motif/faculté de juger), mais le rapprochement contextuel nous contraint à les distinguer. La force de la figure tient à son caractère de répétition, car il serait banal de dire : « le cœur a ses motivations qu'ignore la raison ». Très souvent les tropes (voir à figure*) sont à l'origine de la diaphore. Ce sont généralement des métaphores*, des métonymies* et des synecdoques*. Voici un exemple de diaphore d'origine métaphorique :

« Mes yeux ce sont des **flammes** et non des pierreries
Jetez jetez aux **flammes** cette sorcellerie. »

(Apollinaire, « La Loreley », Alcools)

Dans le premier vers, « flamme » désigne métaphoriquement l'éclat ensorcelant des yeux. Dans le second, il s'agit des flammes du bûcher auquel on destinait les sorcières. Dans l'exemple suivant, c'est une métonymie qui conditionne en partie la diaphore :

« Nouveau venu qui cherchez Rome en **Rome,**
Et rien de **Rome** en **Rome** n'aperçois,
Ces vieux palais, ces vieux arcs que tu vois,
Et ces vieux murs, c'est ce que **Rome** on nomme. »

(Du Bellay, Les Antiquités de Rome, Sonnet 3)

La diaphore oppose ici la ville à ses habitants au milieu du XVI^e^ siècle (métonymie du contenant et du contenu), mais aussi le passé au présent : les splendides monuments de l'Antiquité sont confrontés aux ruines actuelles et, au-delà, la gloire du passé à la médiocrité présente.

■ Antanaclase et annomination

L'antanaclase peut servir à remotiver le sens d'un nom propre en rappelant une signification qu'il peut avoir comme nom commun ou comme suite de lexèmes* qui le composent ; la figure joue alors sur l'**annomination** (c'est du moins le sens le plus courant qu'on donne à cette figure). On dira, par exemple, « Monsieur *Lesourd* le bien nommé », si l'homme en question est effectivement dur d'oreille. Le procédé

inverse qui consiste à forger un nom propre en vue de désigner un personnage tout en le caractérisant se nomme **dénomination propre** (*Rouletabille* et *Profitendieu* sont des noms propres composés intentionnellement et formant sens ; *Harpagon* vient d'un mot latin signifiant « grippe-sou »). L'annomination s'apparente à l'antanaclase ou à la diaphore lorsqu'elle conduit à relever, généralement avec un jeu de mots, une ressemblance fortuite (homonymie* ou éventuellement paronomase*), ce que fait Dorine :

« Ce Monsieur **Loyal** porte un air bien **déloyal** ! »

(Molière, Tartuffe, V, 4)

► ÉTYMOLOGISME, HOMONYMIE, PARONOMASE, POLYPTOTE, SYLLEPSE.

ANTIPHRASE (n.f.)

Cette figure désigne une expression dont l'esprit s'oppose à la lettre, une formulation qui transmet une information à l'opposé de l'expression littérale.

Mme de Lursay reproche au jeune Meilcour de lui préférer une femme âgée et dénaturée :

« … vous avez assurément fait un beau choix […] vous ne pouviez débuter mieux ; cela est respectable et doit vous faire honneur. »

(Crébillon fils, Les Égarements du cœur et de l'esprit)

La locutrice est ici ironique et enchaîne les antiphrases pour railler son interlocuteur.

■ Antiphrase et ironie*

Faut-il les distinguer ou les confondre ? L'antiphrase est une figure*, elle doit par conséquent être marquée et immédiatement repérable. En revanche, l'ironie peut être diffuse ou masquée, parce qu'elle relève en partie de l'intention psychologique du locuteur. On peut considérer que

l'antiphrase ressortit à l'ironie dont elle est le point de cristallisation, la manifestation flagrante :

> « On ne peut peindre avec des couleurs plus fortes les horreurs de la société humaine, dont notre ignorance et notre faiblesse se promettent tant de consolations. On n'a jamais employé tant d'esprit à vouloir nous rendre bêtes ; **il prend envie** de marcher à quatre pattes quand on lit votre ouvrage. »
>
> *(Voltaire, Lettre à Rousseau, 30 août 1755)*

Dans ce passage, l'ironie se répand sur tous les termes, inversant la louange en blâme. Elle se cristallise sur l'antiphrase « il prend envie » : l'expression du désir signifie ici sa propre négation.

► FIGURE, IRONIE.

ANTITHÈSE (n.f.)

Cette figure établit une opposition entre deux idées dont l'une met l'autre en relief.

> « L'avarice **perd** tout en voulant tout **gagner.** »
>
> *(La Fontaine, « La Poule aux œufs d'or », Fables, V, 13)*

Cet exemple d'antithèse classique oppose un résultat (« perd ») à un but illusoire (« gagner »).

Souvent l'antithèse consiste en une reformulation de l'idée à partir de la négation de son contraire, procédé très courant chez les classiques :

> « Le cerf **eut un présent,** bien loin d'**être puni.** »
>
> *(La Fontaine, « Les Obsèques de la lionne », Fables, VIII, 14)*

Elle peut être aussi une manière de nuancer un propos, une sorte de *distinguo* ou de **correction** (voir à épanorthose*) :

> « Va, je suis ta **partie**, et non pas ton **bourreau**. »
>
> *(Corneille, Le Cid, III, 4)*

Le terme « partie », signifiant adversaire judiciaire, vient rassurer Rodrigue sur l'inimitié toute relative de Chimène à son égard.

N.B. – On a parfois tendance à employer abusivement le terme d'antithèse à propos de toutes les formes d'opposition : d'idées, de couleurs, de style, de phonèmes ou de rythmes. Ainsi, parler d'antithèse à propos du titre Le Rouge et le Noir *paraît d'autant plus erroné que la symbolique des couleurs, renvoyant respectivement à la vie militaire et à l'Église, n'est pas contradictoire, mais forme tout au plus un contraste.*

– Synonymes d'antithèse : **Alliance d'idées** *(B. Dupriez, Gradus, UGE, 1984),* **énantiose** *(ce dernier terme étant en principe réservé aux antithèses les plus radicales, comme le bien et le mal, le blanc et le noir, etc.).*

► CHIASME, ÉPANORTHOSE.

ANTONOMASE (n.f.)

Variété de synecdoque ou, selon certains auteurs, de métonymie (voir* métonymie *et* synecdoque*) qui consiste à remplacer un nom commun par un nom propre ou un nom propre par un nom commun ou un groupe nominal.

■ Substitution d'un nom propre à un nom commun

Certains personnages historiques fournissent des antonomases. Par exemple un *Saint-Just* désigne un homme intègre et intransigeant à l'extrême. Mais il y a aussi des héros mythologiques (un *Hercule*) ou des personnages de fiction (un *Alceste*). On trouve parfois ces noms au pluriel, ce qui justifie d'autant plus leur valeur de symboles : « Il faudrait, pourrait-on dire, *des Jaurès* ou *des de Gaulle* au monde politique actuel. » Suivant le même procédé, il est possible de former des mots nouveaux à partir de noms propres, comme la « balkanisation », la « finlandisation » ou la « libanisation », mots pratiquement synonymes qui permettent d'éviter une expression longue (occupation militaire avec partage des territoires entre États voisins).

■ Substitution d'un nom commun (ou d'un groupe nominal) à un nom propre

Selon ce procédé, on appelait Jésus-Christ le « messie », sa mère la « Vierge », Attila le « fléau de Dieu », Talleyrand le « diable boiteux » et Staline le « petit père des peuples ». La langue littéraire utilise l'antonomase comme mode de désignation propre à relever une caractéristique de l'individu (ainsi chez Racine, Hippolyte est appelé par Phèdre le « fils de l'Amazone ») ou comme figure de l'allusion (du Bellay appelle Jason « cestuy-là qui conquit la toison »). Ces groupes nominaux de substitution peuvent être plus ou moins longs et s'apparenter à la périphrase* ou plus exactement à la pronomination (voir à périphrase*). Les figures sont à la vérité très proches, à cette différence près que, dans le cas de l'antonomase, les termes substitués sont toujours des noms propres et la substitution joue de ce fait sur un rapport particulier/général. La pronomination, en tant que telle, n'est pas une synecdoque.

► MÉTONYMIE ET SYNECDOQUE, PÉRIPHRASE.

ANTONYMIE (n.f.)

Opposition sémantique* entre deux termes appartenant à la même partie du discours.

Blanc est l'antonyme de **noir,**

fille a pour antonyme **garçon.**

Antonymie s'oppose à (a pour antonyme) synonymie* qui désigne la similitude sémantique (identité de sémème*).

■ Antonymie et axe d'opposition

La relation d'antonymie se fonde, paradoxalement, sur des points communs suffisants : deux termes antonymes ont des sèmes* (unités minimales de signification) communs par rapport auxquels sont définis des sèmes contraires :

Fille et **garçon** ont pour sème commun de désigner des êtres humains, ce qui permettra à leur caractère sexué de définir l'antonymie ; en revanche, **fille** et **table** ne sont pas *a priori* des antonymes.

L'antonymie exige en effet un axe d'opposition, point de jonction qui, en permettant la comparaison, justifie la différenciation :

Fille a pour antonyme **femme,** si le point de comparaison ou axe d'opposition est l'âge. **Travail** peut avoir pour antonyme **repos** ou **chômage,** selon l'axe d'opposition retenu.

■ Antonymie par exclusion, réciprocité, ou avec gradation

On peut distinguer trois sortes d'antonymies :

– celles qui impliquent une ***disjonction***, une exclusion :

Vivant/mort (**non vivant** implique **mort,** et réciproquement, les deux termes s'excluant) ;

– celles qui procèdent d'une ***relation logique de réciprocité*** :

Vendre/acheter (**vendre** implique **acheter**, et réciproquement) ;

– et celles qui s'accommodent d'une ***gradation*** :

Beau/laid (il est possible de n'être ni beau ni laid, **non beau** n'implique pas forcément **laid** ; l'antonymie admet des degrés.)

■ Antonymie et figures de rhétorique

Oxymores* et antithèses*, notamment, puisent dans l'antonymie leur puissance poétique :

« Ma seule Étoile est morte, – et mon luth constellé
Porte le **Soleil noir** de la Mélancolie. »

(Nerval, « El Desdichado », Les Chimères)

L'oxymore « Soleil noir » unit deux antonymes, avec pour axe d'opposition la lumière.

La double antithèse qui clôt ce poème, « El Desdichado », se fonde sur une antonymie plus complexe, qu'on peut analyser et clarifier à partir de ses axes d'opposition :

« Les soupirs de la Sainte et les cris de la Fée. »

« Soupirs » et « cris » sont des antonymes si l'on prend pour axe d'opposition le volume sonore de ces deux émissions de voix (au demeurant, ils expriment tous deux la douleur, ce qui en fait aussi des synonymes). « Sainte » et « Fée » ont pour sèmes communs d'être des figures féminines extraordinaires et légendaires ; leur antonymie a pour axe d'opposition la référence à la religion chrétienne (chrétienne/païenne).

► ANTITHÈSE, OXYMORE, PARONOMASE, SÉMANTIQUE, SÈME, SYNONYMIE.

APHÉRÈSE (n.f.), *APOCOPE* (n.f.) et *SYNCOPE* (n.f.)

Ces trois termes de phonétique désignent la chute d'un ou plusieurs phonèmes*, ce qui a pour effet le raccourcissement d'un mot ; l'*aphérèse *s'applique à la disparition du début du mot, l'*apocope *s'applique à celle de la fin du mot et la* syncope *désigne la suppression d'un ou plusieurs phonèmes à l'intérieur du mot.

Pitaine, pour **capitaine,** est obtenu par aphérèse ;

Prof, pour **professeur,** provient d'une apocope ;

M'sieur pour **monsieur** présente une syncope.

Dans ces trois exemples, aphérèse, apocope et syncope permettent de créer des termes d'un niveau* de langue familier, la langue populaire ayant tendance à réduire le volume des mots (l'usage de la langue entraîne, surtout quand un terme revient fréquemment, un allégement, une simplification du signifiant, en vertu de la loi du « moindre effort »).

■ Apocope et versification : le *e* caduc

L'apocope du *e* caduc est ordinaire dans la langue parlée, au point qu'elle en devient la marque :

« Ell’ déclam’ du Claudel, du Claudel, j’ai bien dit. »

(Brassens, « Misogynie à part »)

En métrique*, la diction est plus tenue et artificielle ; le *e* caduc précédé d’une consonne, forme donc une syllabe*. L’apocope désigne alors la chute de cette syllabe, consécutive à la disparition du *e* caduc, à condition que ce *e* ne soit pas élidable (le *e* est élidable devant une voyelle ou un *h* muet) :

Obscur(e) **forêt** = apocope.

Bell(e) **amie** = élision.

L’apocope obéit, dans la versification classique, à des règles stables :

– en fin de vers, une syllabe ouverte (féminine) est toujours apocopée :

« La cadence aussitôt, la rime, la césur(e). »

(Boileau, « À mon jardinier », Épîtres)

– à l’intérieur du vers, le *e* est apocopé lorsque le mot suivant débute par une voyelle.

L’apocope en fin d’hémistiche*, en usage dans les épopées médiévales, caractérise la césure* épique ; elle est proscrite par la prosodie* classique. En voici cependant un exemple sous la plume de G. de Nerval :

« Au pied du sycomor(e),/ou sous les lauriers blancs »

(Nerval, « Delfica », Les Chimères)

Notons qu’il est difficile de désigner l’apocope lorsque la versification moderne la libère des règles classiques ; elle peut en effet intervenir en fin de mesure, voire dans la mesure du vers (la mesure étant l’intervalle entre deux coupes, elles-mêmes fondées sur les accents toniques ou métriques) :

« Lun(e),/ô dilettante Lune,

À tous les climats commune »

(Laforgue, Complainte de la lune en province)

« Rappell(e) toi Barbara »

(Prévert, Paroles)

Il faut déterminer le rythme, et donc les groupes syntaxiques justifiant l'accent tonique, pour décider des apocopes : dans cette tâche, la subjectivité de la lecture et de l'interprétation interviennent dans la mesure où les contraintes prosodiques s'assouplissent.

N.B. – Avant Malherbe, le e *caduc après une voyelle pouvait compter comme une syllabe :* deux épé-es *(4 syllabes).*

– La syncope désigne aussi la disparition du e *à l'intérieur du mot :*

Habil(e)ment.

– Aphérèse, apocope et syncope sont des métaplasmes, terme qui désigne l'ensemble des altérations d'un mot par suppression, adjonction ou permutation.*

► ACCENT (TONIQUE), CÉSURE, COUPE, HÉMISTICHE, MÉTAPLASME, MÈTRE, NIVEAUX DE LANGUE, PHONÈME, RYTHME, VERS.

. J. Mazaleyrat, *Éléments de métrique française,* A. Colin, 1974 ; M. Aquien, *Dictionnaire de poétique,* Le Livre de poche, 1993.

APODOSE (n.f.)

Dans l'étude de la courbe mélodique de la phrase, l'apodose désigne l'inflexion descendante.

« Dans un chemin montant, sablonneux, malaisé,

Et de tous les côtés au soleil exposé,//

Six forts chevaux tiraient un coche. »

(La Fontaine, « Le Coche et la Mouche », Fables, VII, 9)

L'apodose (« Six forts chevaux tiraient un coche ») succède à l'acmé* (« exposé »), sommet mélodique achevant la protase*, inflexion montante (« Dans un chemin… exposé »).

■ Phrase et intonations complexes

La phrase, quelle que soit son étendue, obéit à une intonation circonflexe : même une phrase minimale, se réduisant à une proposition indépendante, se décompose en protase/apodose. Le schéma intonatif de la phrase complexe est apparemment le même que celui d'une phrase simple. Cependant, lorsqu'une proposition appartient à une phrase complexe, elle a une intonation circonflexe propre, emboîtée dans l'intonation circonflexe générale de la phrase : une phrase comprenant deux propositions a par conséquent deux inflexions circonflexes (les deux apodoses apparaissent en caractères gras) :

« Pourtant on ne peut // **l'ouvrir** : il faut alors // **la tenir au creux d'un torchon, se servir d'un couteau ébréché et peu franc, s'y reprendre à plusieurs fois.** »

(Ponge, « L'Huître », Le Parti pris des choses)

La mélodie est donc tout aussi complexe que la structure de la phrase. Cependant, les inflexions propres à chaque proposition s'enchâssent dans un schéma unique et dominant qui fait de la phrase une unité (protase/apodose). Dans l'exemple ci-dessus, la première proposition forme la protase et la seconde une longue apodose.

■ Dissymétries entre protase* et apodose

Lorsque protase et apodose s'équilibrent, l'apodose étant même légèrement plus longue (le français ayant une tendance naturelle à la cadence majeure, c'est-à-dire à la disposition des termes par masses croissantes), la phrase est conforme aux habitudes de notre langue. Les écarts à commenter proviennent donc de phénomènes de disproportion. L'apodose peut être trop courte, et tomber comme un couperet (en « guillotine »).

« Lorsque, de son pas tranquille, elle entra sous la haute porte du *Bonheur,* lorsqu'ils virent son dos se noyer dans la foule,// **il y eut en eux comme un arrachement.** »

(Zola, Au Bonheur des Dames)

La brièveté de l'apodose (« il y eut… arrachement ») redouble l'expressivité du substantif « arrachement ».

L'apodose peut au contraire être trop longue et produire ce qu'on appelle (pour allonger) un effet de « traîne » :

> « Les mots s'étaient évanouis et, avec eux,// **la signification des choses, leurs modes d'emploi, les faibles repères que les hommes ont tracés à leur surface. »**
>
> *(Sartre, La Nausée)*

On voit combien la longue apodose est adéquate à l'expression de la lente dissolution de l'être et de sa relation au monde.

N.B. L'analyse de la mélodie circonflexe de la phrase est en grande partie subjective, se fondant (comme toute étude de phono-stylistique) sur une lecture personnelle, sur des intonations qui varient selon le sujet parlant (cette difficulté d'analyse est traitée dans l'article acmé).*

► ACMÉ, PHRASE, PROTASE.

APOSIOPÈSE (n.f.)

Interruption brusque dans un discours, marquant une réticence à continuer une phrase* qui traduit une émotion, exprime une menace ou, plus généralement, n'a pas besoin d'être terminée pour être comprise.

> « Osez-vous, sans ma permission, ô vents, bouleverser le ciel et la terre et soulever de telles masses ? **J'ai envie de vous… !** Mais il faut d'abord apaiser les flots déchaînés… »
>
> *(Virgile, Énéide, I, vers 133-135)*

Dans cet exemple, Neptune préfère ne pas aller jusqu'au bout de la menace qu'il adresse aux vents coupables de mettre en danger Énée et les siens. L'interruption de son invective est le signe d'une colère difficilement retenue. Dans d'autres cas, l'aposiopèse est une manière d'abréger des phrases que le lecteur pourrait terminer lui-même, procédé

qui institue une sorte de connivence entre auteur ou narrateur et lecteur, et qui s'applique souvent aux dialogues et aux monologues intérieurs :

« Si ce train pouvait n'être pas passé, j'en serais fort heureux. **Mais puisqu'il est déjà passé…** et il se rendormit. »

(Michaux, Un certain Plume)

N.B. Synonyme d'aposiopèse : **réticence.**

► ANACOLUTHE, PRÉTÉRITION.

APOSTROPHE (n.f.)

Allocution placée au début ou à l'intérieur d'un discours* ou d'un récit* à l'adresse d'une personne.

L'apostrophe rhétorique a un sens plus restreint : elle ne s'adresse pas au destinataire attendu de l'énoncé. Ainsi, dans un monologue, Antiochus s'adresse à Bérénice, absente de la scène :

« Belle reine, et pourquoi vous offenseriez-vous ?
Viens-je vous demander que vous quittiez l'empire ?
Que vous m'aimiez ? […] »

(Racine, Bérénice, I, 2)

On s'attend en effet, dans un monologue de théâtre, à l'usage prédominant des fonctions* référentielle et émotive (ou expressive) du langage, non à celui de la fonction conative (ou implicative) qui est normalement justifié par la présence d'un destinataire. L'emploi du « vous » a donc ici un effet rhétorique qu'il n'aurait pas dans un dialogue ou dans le cadre épistolaire.

■ Principaux cas de figure

Les destinataires de l'apostrophe sont variés. En voici quelques exemples :

Dieu, une instance transcendante ou une entité abstraite – On peut s'adresser à des êtres divers, objets, animaux ou abstractions, ce qui donne parfois lieu à personnification*. Dans le passage suivant, Rousseau présente le projet des *Confessions* et, comme pour authentifier le pacte autobiographique qu'il forme avec le lecteur, interrompt un moment le discours à la première personne et adresse une courte prière à Dieu :

> « Être éternel, rassemble autour de moi l'innombrable foule de mes semblables : qu'ils écoutent mes confessions, qu'ils gémissent de mes indignités, qu'ils rougissent de mes misères. Que chacun d'eux découvre à son tour son cœur au pied de ton trône avec la même sincérité ; et puis qu'un seul te dise, s'il l'ose : *je fus meilleur que cet homme-là.* »
>
> *(Rousseau, Confessions, I)*

Le lecteur – Parfois un auteur ou un narrateur s'adresse directement au lecteur de manière inattendue – dans la tragédie grecque, cette allocution directe du coryphée au public s'appelait **parabase**. Un autre célèbre passage des *Confessions* illustre ce procédé. Rousseau y explique la lenteur de son esprit et la difficulté, mais aussi l'efficacité, avec lesquelles ses idées se mettent en ordre. Un aparté à l'adresse du lecteur vise à faire comprendre ce jugement de l'auteur sur lui-même à l'aide d'une métaphore. L'emploi du « vous » permet ici d'insister sur l'expérience vécue de chacun, en entraînant une sorte de complicité entre l'autobiographe et le lecteur :

> « N'avez-vous point vu quelquefois l'opéra en Italie ? Dans les changements de scène il règne sur ces grands théâtres un désordre désagréable […]. Cependant peu à peu tout s'arrange, rien ne manque, et l'on est tout surpris de voir succéder à ce long tumulte un spectacle ravissant. »
>
> *(Ibid., livre III)*

L'apostrophe au lecteur peut aussi être une manière de jouer avec les conventions narratives (voir notamment à métalepse*), comme en témoigne cette surprenante intervention située dans les premières pages d'une œuvre fictionnelle :

« Vous voyez, lecteur, que je suis en beau chemin, et qu'il ne tiendrait qu'à moi de vous faire attendre un an, deux ans, trois ans, le récit des amours de Jacques […]. »

(Diderot, Jacques le fataliste)

Un interlocuteur effectif – Ce cas se présente surtout dans les discours prononcés devant une assemblée d'où se dégagent certains interlocuteurs privilégiés. Ainsi Cicéron s'adresse-t-il incidemment à César ou à d'autres personnalités dans ses discours. Dans la première *Catilinaire,* il semble même destiner ses paroles autant à Catilina qu'aux sénateurs, ce qui offre un exemple extrême d'apostrophe, dans la mesure où l'emploi répété de la deuxième personne tout au long de la harangue peut nous conduire à nous demander à qui il parle exactement. Mais c'est un artifice qui ne doit pas faire oublier que l'orateur s'efforce avant tout de convaincre le Sénat.

Un ou plusieurs destinataires non identifiables – C'est le cas lorsqu'un personnage parle « à la cantonade », en visant directement un destinataire réel. Les valets de comédie feignent parfois d'invectiver ou de railler d'autres personnes que leurs maîtres, afin d'éviter les représailles. Ils peuvent s'adresser à une entité définie ou à un personnage fictif. Exemple du premier type :

« La Flèche, *à part.*– La peste soit de l'**avarice** et des **avaricieux** !

Harpagon.– Comment ? Que dis-tu ?

[…]

La Flèche.– Est-ce que vous croyez que je veux parler de vous ?

Harpagon.– Je crois ce que je crois ; mais je veux que tu me dises à qui tu parles quand tu dis cela.

La Flèche.– Je parle… je parle à mon bonnet. »

(Molière, L'Avare, I, 3)

Exemple du second type, dans lequel Sganarelle vilipende, au cours d'un dialogue avec son maître, un libertin qui lui ressemble à s'y méprendre :

« […] Si j'avais un maître comme cela, je lui dirais fort nettement, le regardant en face : "Osez-vous bien ainsi vous jouer du Ciel, et ne tremblez-vous point de vous moquer comme vous faites des choses les plus saintes ?" »

(Molière, Dom Juan, I, 2)

■ Effets rhétoriques

L'apostrophe, qui se caractérise par un détournement de l'énonciation*, doit créer en principe un effet inattendu dans le discours ou le récit. Elle est également marquée par une relative brièveté qui la distingue de l'*invocation* ou de l'*incantation.* On pourrait par exemple parler d'invocation à propos du long passage des *Chants de Maldoror* de Lautréamont, dans lequel le poète s'adresse au « vieil océan » (chant premier). On a vu dans l'exemple de Rousseau qu'une courte prière (ou imprécation) peut interrompre un discours, ayant généralement pour effet de prendre Dieu à témoin, de solenniser ou de dramatiser le propos. L'emploi de l'interjection « *ô* » est fréquente et l'apostrophe se conçoit alors comme une des ressources de l'***amplification***. Dans une allocution orale, elle fait intervenir la fonction conative du langage lorsque l'orateur interpelle un auditeur, par exemple à des fins polémiques ou, au contraire, pour susciter son adhésion. Elle joue également sur la fonction phatique lorsqu'il s'agit d'établir ou d'entretenir le contact avec l'auditoire.

► DIALOGISME, FONCTIONS (DU LANGAGE), MÉTALEPSE, PROSOPOPÉE.

ARCHAÏSME (n.m.)

Désigne toute expression sortie de l'usage et qu'on peut, par rapport à l'époque du texte observé, considérer comme désuète.

« Il **orra** le chant du pâtre toute sa vie. »

(Apollinaire, « Le Brasier », Alcools)

En utilisant le futur du verbe « ouïr », dont les formes conjuguées sont devenues obsolètes, Apollinaire tire un effet poétique de la discordance ainsi créée.

■ Archaïsme lexical, sémantique ou grammatical

– L'archaïsme ***lexical*** est l'utilisation de mots sortis de l'usage, comme « orra » et « pâtre » dans l'exemple précédent d'Apollinaire.

– L'archaïsme ***sémantique*** est l'utilisation d'un terme dans un sens vieilli, comme « cruelle », spécialisée dans le vocabulaire amoureux classique pour désigner l'amante :

« Et c'est Damis qui pour mainte

Cruelle fait maint vers tendre. »

(Verlaine, « Mandoline », Fêtes galantes)

– L'archaïsme ***grammatical*** procède d'une construction obsolète, comme la forme impersonnelle du verbe « se souvenir » :

« Faut-il qu'**il m'en** souvienne »

(Apollinaire, « Le Pont Mirabeau », Alcools)

■ Archaïsme et niveaux* de langue

Parce qu'ils procèdent de l'irruption d'un terme (morphème* ou syntagme*) décalé, issu d'un code linguistique différent, et qui demeure donc hétérogène par rapport à son contexte, archaïsme et changement de niveau (registre) de langue peuvent se confondre. Les chansons de Brassens, par exemple, exploitent parfois systématiquement cette confusion pour recréer une atmosphère populaire et désuète :

« Madame ma **gargotière**

Comm' je lui dois trop de **sous**

M' chasse de sa table, oui mais d' sa table moi j' m'en fous,

J'ai rendez-vous avec vous. »

(Brassens, « J'ai rendez-vous avec vous », Chansons)

Les mots « gargotière » et « sous » participent à la fois de l'archaïsme (le dictionnaire de Furetière, au XVII^e^ siècle, définit les gargotes comme « des lieux où les viandes sont mal apprêtées ») et du niveau de langue familier (de même que « j'm'en fous »).

Lorsqu'ils se multiplient, les archaïsmes tendent à s'atténuer, en perdant leur hétérogénéité, comme dans la chanson de Brassens, ou dans certains romans historiques intégrant des expressions « d'époque ». Au reste, les termes historiques qui n'ont pas d'équivalent actuel ne sont pas des archaïsmes (par exemple : arbalète, suzerain, vassal). L'appréciation de l'archaïsme dépend du récepteur et de ses connaissances de l'histoire de la langue ; c'est pourquoi elle est délicate, *a fortiori* dans un texte lui-même ancien.

N.B. Outre l'emploi d'un mot vieilli, on appelle aussi archaïsme l'usage d'un terme toujours actuel mais auquel le texte confère une signification disparue (par exemple un « vilain », au sens d'un paysan).

► NIVEAUX DE LANGUE.

ARTICULATION (n.f.)

1. En phonétique, l'articulation sollicite l'ensemble de la bouche (lèvres, maxillaires, langue, pharynx, paroi pharyngale, épiglotte) pour produire des phonèmes* intelligibles.

2. En linguistique, l'articulation des langues désigne leur division en unités productrices de sens. Le français a une « double articulation », fondée sur les phonèmes*, unités distinctives, et les morphèmes*, unités signifiantes.

■ L'articulation en phonétique

La phonétique peut être articulatoire et analyser la production des sons en partant de l'anatomie des organes de la parole. Les phonèmes ont en effet des traits articulatoires distinctifs. Ainsi, l'opposition entre **voyelles** et **consonnes** est d'abord articulatoire : lors de l'émission d'une consonne, l'air provenant des poumons rencontre un obstacle créé au

niveau des résonateurs, tandis que lors de l'émission des voyelles, l'air ne rencontre pas d'obstacle.

Lorsqu'on analyse ***l'articulation des consonnes,*** on tient compte de la nature de l'obstacle créé au niveau des résonateurs, et qui définit *le mode d'articulation* en même temps que le degré d'ouverture. On distingue ainsi (voir l'alphabet phonétique, p. 257) :

– les *occlusives* (fermeture momentanée puis relâchement) [b], [d], g], [p], [k], [t] ;

– les *constrictives* (resserrement des organes) comme [f], [v] ;

– la *latérale* [1] (entre occlusive et constrictive) ;

– la *vibrante* [r] (elle aussi entre occlusive et constrictive, faisant vibrer en outre l'organe de l'occlusion) ;

– les *semi-consonnes,* qui créent un obstacle moindre, plus lâche comme [j].

Le *point d'articulation,* c'est-à-dire la zone où est créé l'obstacle, où entrent en contact l'organe mobile et la partie fixe, est tout aussi important.

Il permet de différencier :

– les *bilabiales* (contact des deux lèvres) [p] et [b] ;

– les *labio-dentales* (contact lèvres-dents) [f] et [v] ;

– les *apico-dentales* (contact pointe de la langue-dents) [t] et [d] ;

– les *apico-alvéolaires* (contact pointe de la langue-alvéoles dentaires) [s], [z], [ʃ], [ʒ] ;

– les *vélaires* (point d'articulation proche du voile du palais) [k] et [g].

L'*action du voile du palais* a aussi une incidence, car s'il s'abaisse, l'air circule partiellement par le nez, ce qui produit une consonne nasale [m], [n], [ɲ], [ŋ]).

Enfin les *cordes vocales* entrent ou non en vibration, ce qui permet d'opposer les sonores qui sont voisées ([b], [d], [g], [v], [z], [ʒ]) et les sourdes qui sont non voisées ([p], [t], [k], [f], [s], [ʃ]).

Lorsqu'on analyse l'***articulation des voyelles,*** on tient compte de la position de la langue, qui définit la *zone d'articulation* :

– la voyelle est *antérieure* lorsque la langue se place à l'avant de la bouche, comme pour [i] ;

– la voyelle est *postérieure* lorsque la langue se place à l'arrière de la bouche, comme pour [u].

On observe aussi la distance entre le dos de la langue et le palais, c'est-à-dire l'*aperture :*

– [i] *est fermé ;*

– [e] est *semi-fermé* ;

– [ɛ] est *semi-ouvert* ;

– [a] est *ouvert.*

L'*action du voile du palais* a également une incidence : si le voile du palais s'abaisse, l'air passe partiellement par le nez, ce qui produit une voyelle *nasale* ([ã]).

Enfin, la *position des lèvres, arrondies* pour [o] ou *rétractées* pour [i], participe à l'articulation des voyelles.

Facteurs personnels et régionaux de l'articulation – Chaque locuteur a sa manière personnelle d'articuler. En outre, chaque région à son « accent », lequel provient également de phénomènes articulatoires. Les écrivains, et plus particulièrement les dramaturges, ont exploité ces particularités, souvent pour en tirer des effets comiques :

« CHARLOTTE.– Est-il encore cheux toi tout nu, Piarrot ?

PIERROT.– Nannain : ils l'avont rhabillé tout devant nous. Mon quieu, je n'en avais jamais vu s'habiller […] Je me pardrais là-dedans, pour moi, et j'étais tout ébobi de voir ça. »

(Molière, Dom Juan, II, 1)

L'articulation déformante se joint ici aux fautes contre la syntaxe dans cette reconstitution (d'ailleurs artificielle) du langage distinctif d'une catégorie sociale, en l'occurrence celle des paysans. On voit comment les particularités de la phonétique articulatoire sont retranscrites pour reproduire des **dialectes** (variété régionale d'une langue) ou des

sociolectes (langue propre à un groupe social), ou encore afin de caractériser un personnage (**idiolecte**).

Articulation et effets sonores – On peut, lorsqu'on étudie les sonorités d'un texte et plus particulièrement la musicalité d'un poème, lorsqu'on relève des assonances* ou des allitérations*, des rimes* ou encore des homéotéleutes*, prendre en compte les enseignements de la phonétique articulatoire. Le commentaire stylistique peut y gagner en précision et en acuité :

« Et les **en**f**an**ts s'**en** v**on**t dev**an**t »

(Apollinaire, « Saltimbanques », Alcools)

On peut remarquer la fréquence des voyelles nasales [ã], [̃], créant une harmonie sonore. De telles harmonies deviennent en certains cas suggestives ou imitatives (voir à harmonie imitative*) :

« Pour qui **s**ont **c**es **s**erpents qui **s**i**ff**lent **s**ur vos têtes ? »

(Racine, Andromaque, V, 5)

La conjonction de la labio-dentale [f] et de l'apico-alvéolaire [s] récurrente, c'est-à-dire de deux consonnes sourdes, non voisées, imite ici le sifflement des serpents.

Cependant, c'est ponctuellement et hors de toutes règles stables que les sonorités deviennent expressives. Les théories émises sur leur symbolisme constant (voyelles décrétées « éclatantes » ou « sombres ») apparaissent aujourd'hui sans véritable fondement.

■ La double articulation de la langue

Le terme « articulation » a une autre acception : quand on dit que la langue est *doublement articulée,* on signifie qu'elle est divisée en parties. Pour comprendre un énoncé* le destinataire doit en effet l'analyser en le divisant en parties, et ce, à deux niveaux.

Il distingue les morphèmes* comme les plus petites unités productrices de sens, et analyse [lavipasvit] comme « la vie passe vite » (soit 4

morphèmes) ; les morphèmes (qui ne sont pas toujours assimilables à des mots) ont une double face, reliant un signifiant* à un signifié* ; leur distinction forme la première articulation de la langue. Tout destinataire distingue aussi les phonèmes* ou les graphèmes (lettres de l'alphabet), unités qui en soi ne sont pas signifiantes, mais qui participent du signifiant* et donc du signifié* en permettant de différencier les unités de la première articulation : opposer, par exemple, [vi] et [ri], par les deux consonnes [v] et [r], empêche la confusion des deux énoncés : *il vit/il rit.* C'est la seconde articulation.

► ALLITÉRATION, ASSONANCE, HOMÉOTÉLEUTE, MORPHÈME, PHONÈME, RIME.

. F. Carton, *Introduction à la phonétique du français,* Bordas, 1974 ; Chiss, Filliolet et Maingueneau, *Linguistique française,* Hachette-Université, 1977 ; A. Martinet, *Éléments de linguistique générale* A. Colin, 1970.

ASSONANCE (n.f.)

Répétition remarquable d'un phonème vocalique.

« Ils marchent devant moi, ces Yeux pleins de lumières,

Qu'un **An**ge très sav**an**t a s**an**s doute aim**an**tés »

(Baudelaire, « Le Flambeau vivant », Les Fleurs du mal)

Le second vers fait apparaître une répétition insistante du phonème [ã].

Dans la prosodie* médiévale, les assonances sont des ressemblances vocaliques approximatives qui apparaissent à la fin des vers. Elles sont à l'origine des rimes*. Voici un exemple de vers assonancés en [i] :

« Li quens Rollant se jut desuz un p**i**n ;

Envers Espaigne en ad turnet sun v**i**s.

De plusurs choses a remembrer li pr**i**st,

De tantes teres cum li bers cunqu**i**st,
De dulce France, des humes de sun l**i**gn,
De Carlemagne, sun seignor, kil nurr**i**t ;
Ne poet muer n'en plurt e ne susp**i**rt. »

(La Chanson de Roland)

► ALLITÉRATION, PHONÈME, RIME.

ASTÉISME (n.f.)

Cette figure, qui compte au nombre des procédés de l'ironie*, consiste à déguiser un compliment en reproche en utilisant l'antiphrase*.

Au moment où un jeune musicien va se mettre au piano, Mme Verdurin, très sensible à son interprétation de la *Sonate en fa dièse,* semble défaillir :

« Ah ! non, non, pas ma sonate ! cria Madame Verdurin, je n'ai pas envie à force de pleurer de me fiche un rhume de cerveau avec des névralgies faciales, comme la dernière fois ; merci du cadeau, je ne tiens pas à recommencer ; vous êtes bons vous autres, on voit bien que ce n'est pas vous qui garderez le lit huit jours ! »

(Proust, Du Côté de chez Swann)

D'après le docteur Cottard, ces névralgies ne sont pas vraiment feintes. Quoi qu'il en soit, l'argument qui consiste à présenter un plaisir intense comme une douleur est un procédé antiphrastique au service de l'hyperbole*. Le discours mondain utilise souvent l'astéisme pour protester par exemple contre un cadeau (« vous n'auriez pas dû ! », « vous n'êtes pas raisonnable ! ») ou pour adresser un compliment amoureux, comme le fait Mascarille à Cathos et à Magdelon, avec les recettes un peu grossières de la préciosité :

« Quoi ! toutes deux contre mon cœur, en même temps ! M'attaquer à droite et à gauche ! Ah ! c'est contre le droit des gens ; la partie n'est pas égale ; et je m'en vais crier au meurtre. »

(Molière, Les Précieuses ridicules, scène 9)

► ANTIPHRASE, CHLEUASME.

ASYNDÈTE (n.f.)

Ce terme désigne l'absence des conjonctions, le refus de la subordination (ou parataxe*) associé à celui de la coordination ; les phrases, propositions ou constituants de la phrase, ne sont que juxtaposés.

« Toute la petite société entra dans ce louable dessein ; chacun se mit à exercer ses talents : la petite terre rapporta beaucoup. »

(Voltaire, Candide, XXX)

L'asyndète (comme la parataxe) caractérise le « style* coupé » du XVIII[e] siècle.

■ Effets littéraires de l'asyndète

– Elle participe d'une *esthétique de l'implicite* : le lien logique n'étant pas exprimé, il est laissé à l'interprétation du lecteur. Elle peut marquer un retrait intellectuel : le refus d'organiser logiquement le réel suscite sa mise à distance ironique chez Voltaire.

– Elle peut aussi, paradoxalement, *renforcer l'effet pathétique* (sans le souligner d'un commentaire redondant, en restituant intacte l'émotion du drame) :

« […] le poison me consume ; ma force m'abandonne ; la plume me tombe des mains ; je sens affaiblir jusqu'à ma haine ; je me meurs. »

(Montesquieu, lettre 161, Lettres persanes)

– Elle produit un *rythme haletant* qui pourra participer à la dramatisation, à la mise en valeur symbolique de certaines actions :

« Lui regarde en avant ; je regarde en arrière.

Nos chevaux galopaient à travers la clairière ;

Le vent nous apportait de lointains Angélus ; »

(Hugo, « À quoi songeaient les deux cavaliers dans la forêt », Les Contemplations)

N.B. – On ne confondra pas l'asyndète et la parataxe qui n'est que le refus de la subordination. L'asyndète comprend la parataxe comme une sous-partie.

– Si on oppose l'asyndète à la coordination, il faut entendre celle-ci au sens strict de coordination explicite. Certains grammairiens, en effet, font de la juxtaposition d'éléments (propositions ou constituants de la phrase) ayant même rang grammatical une coordination implicite.

– L'asyndète est aussi opposée à la **polysyndète***, figure qui consiste à multiplier les coordinations.*

► Hypotaxe, parataxe, style (coupé).

C

Cacophonie (n.f.)

Rencontre de phonèmes* produisant un effet dissonant. La cacophonie est le contraire de l'euphonie.

« Ce sera comme quand on a déjà vécu »

(Verlaine, « Kaléidoscope », Jadis et Naguère)

Ici, la répétition du phonème [k] est cacophonique, dans la mesure où elle heurte la sensibilité d'une oreille habituée aux consonances de la poésie classique. Les voyelles peuvent aussi produire des cacophonies, notamment dans certains hiatus malheureux, « fatigu*é et é*nervé ». De même certaines homéotéleutes* peuvent être disgracieuses : « relative*ment* fréque*mment* », « l'institu*tion* et la fonc*tion* de la commis*sion* ». La cacophonie peut aussi être produite par un **paréchème**, c'est-à-dire la reprise d'une syllabe de la fin d'un mot au début du mot suivant : « une en*vie vi*tale ». Lorsqu'un phonème est répété avec beaucoup d'insistance, on parle de **tautophonie** (allitération* ou assonance* obsédantes). On appelle **kakemphaton** une cacophonie produisant une équivoque, l'effet déplaisant se situant donc à la rencontre du signifiant* et du signifié*. On cite souvent Corneille dans cette cocasse ébauche d'*Horace* : « Je suis romaine hélas, puisque *mon époux l'est* » (mon nez-poulet) et dans Polyeucte (I, 1) : « Et le désir s'accroît quand *l'effet se recule* ».

► Harmonie imitative, homéotéleute.

Cadence (n.f.)

En stylistique, ce terme sert à l'étude du rythme* de la phrase : on oppose en effet la cadence* majeure*, caractérisée par une organisation rythmique par masses croissantes, et la cadence* mineure*, caractérisée par une organisation rythmique par masses décroissantes.

« Lucile était grande et d'une beauté remarquable, // mais sérieuse. »

(Chateaubriand, Mémoires d'outre-tombe)

La cadence mineure met en relief le dernier adjectif et sa discordance avec ce qui précède.

■ Cadence et effet de proportion

Pour déterminer une cadence majeure ou mineure, on peut se fonder, comme ci-dessus, sur le rapport rythmique qui s'établit dans une phrase entre la protase* et l'apodose* :

« Multitude, solitude : // termes égaux et convertibles pour le poète actif et fécond. »

(Baudelaire, Le Spleen de Paris, XII)

La cadence majeure est évidente dans cette phrase. Toutefois, le français ayant un penchant naturel pour le rythme croissant, celui-ci doit être net et affirmé pour mériter un commentaire.

On peut aussi déterminer une cadence majeure ou mineure à partir de l'étude du rythme*, lui-même appréhendé par le décompte syllabique à l'intérieur des groupes accentuels (un accent* tonique achevant, délimitant chaque groupe syntaxique de la phrase ou du vers). Le rythme conféré à la phrase par la ponctuation peut également être pris en compte. Selon que la proportion entre les groupes ainsi délimités est croissante ou décroissante, la cadence est majeure ou mineure ; l'effet de sens sera ensuite dégagé en fonction du contexte :

« Or mói,/ bateau perd u // sous les cheveux des ánses »

2 4 6

(Rimbaud, « Le Bateau ivre », Poésies)

Dans cet exemple, la cadence majeure (créée par la présence d'un seul accent pour tout le deuxième hémistiche) s'accorde à la dérive du bateau, emporté toujours plus loin.

N.B. Pour l'analyse littéraire, mieux vaut réserver le terme de « cadence » à un usage circonscrit par les deux épithètes opposées de « mineure » et « majeure », et éviter de confondre « cadence » et « rythme ».

► ACCENT, APODOSE, PROTASE, RYTHME.

. M. Cressot, *Le Style et ses techniques*, PUF, 1947.

CARACTÉRISATION (n.f.)

La caractérisation énonce les qualités ou propriétés d'un être ou d'un objet. Ce faisant, elle participe à sa détermination*.

Le chien noir

L'adjectif *noir* caractérise *chien* en énonçant une de ses propriétés. Il restreint le nombre de référents* (extension*) auxquels le substantif *chien* renvoie : il participe donc à sa détermination (sans se confondre avec elle). La plupart des adjectifs, certains compléments prépositionnels et les relatives explicatives participent à la caractérisation.

■ Effets littéraires liés à la caractérisation

Les caractérisants enrichissent le texte en lui apportant des données sémantiques* supplémentaires (en principe non indispensables). Ils contribuent par conséquent à la précision d'une évocation, à la définition et à l'enrichissement de l'univers romanesque, poétique, voire dramaturgique. C'est peut-être dans la description ou le portrait que la caractérisation a un rôle essentiel, et doit par conséquent être analysée. Une caractérisation hypertrophiée peut notamment produire une hypotypose* :

« Sous les noirs acajous, les lianes en fleur,

Dans l'air lourd, immobile et saturé de mouches,
Pendent, et, s'enroulant en bas parmi les souches,
Bercent le perroquet splendide et querelleur,
L'araignée au dos jaune et les singes farouches. »

(Leconte de Lisle, « Le Rêve du jaguar », Poèmes Barbares)

Lorsqu'elle imite le travail pictural et procède essentiellement par notations visuelles, la poésie prend toute sa force dans la caractérisation. En refusant le lyrisme, les Parnassiens recherchent l'émotion dans une caractérisation forte, prédominante.

En revanche, la visible pauvreté de la caractérisation, sa quasi-absence, conduisent à l'abstraction, à la conceptualisation propres à certains textes didactiques :

« Il y a dans chaque État, trois sortes de pouvoirs : la puissance législative, la puissance exécutrice des choses qui dépendent du droit des gens, et la puissance exécutrice de celles qui dépendent du droit civil. »

(Montesquieu, L'Esprit des lois, XI, 6)

Les adjectifs relationnels (« législative », « exécutrice », « civil ») et les compléments du nom (« des choses », « des gens », « de celles qui… ») servent à la détermination, et non à la caractérisation.

N.B. On ne confondra pas caractérisation et détermination. La caractérisation, en apportant une précision, amorce la détermination, sans que cette précision soit suffisante pour l'achever :

Il existe des verres à pied *(caractérisation de verres par le complément prépositionnel).*

Prenez le verre du milieu *(détermination de verre par le complément déterminatif).*

À la différence de la caractérisation, la détermination permet d'identifier l'ensemble référentiel (objet(s) réel(s) ou fictif(s) auquel renvoie le substantif verre*.)*

► DÉTERMINATION, ÉPITHÈTE, HYPOTYPOSE, RÉFÉRENT, SÉMANTIQUE, STYLE.

CATACHRÈSE (n.f.)

Dans son acception la plus courante aujourd'hui, la catachrèse est un trope (métaphore*, métonymie* ou synecdoque) utilisé par besoin de dénomination et n'ayant pas la qualité de figure*.

■ Les catachrèses comme tropes lexicalisés

Il arrive qu'on utilise des tropes à des fins de dénomination, parce que le lexique ne permet pas de désigner certaines notions. Les tropes peuvent pallier cette insuffisance ; mais comme ils n'opèrent que sur les dénotations*, ils se lexicalisent au point qu'on en oublie leur caractère originel de figures de substitution. La catachrèse (du grec *catachrèsis,* abus) est le résultat du figement d'un trope dans la langue. Fontanier (*Les Figures du discours,* 1821-1827) distingue les catachrèses selon leur origine tropologique :

Catachrèses de métaphores – On en trouve de nombreux exemples, tels que : les *ailes* d'un moulin ou d'un château, les *rayons* d'une roue, une *feuille* de papier, les *pieds* d'une chaise, une *bretelle* d'autoroute, une *bouche* de métro…

La métaphore porte quelquefois sur des associations synesthésiques (correspondances entre sensations) pour donner des locutions comme « bruit *sec* », « son *éclatant* » ou « chaleur *lourde* ».

Catachrèses de métonymies – Le *barreau* (les avocats), la *Bourse* (lieu où se font les opérations financières), le *gouvernement* (les gouvernants), une *poubelle* (nom du préfet de police qui en institua l'usage : c'est à l'origine une métonymie de la cause et non une antonomase*, de même que *cardan,* du nom de son inventeur).

Catachrèses de synecdoques (voir à métonymie*) – L'*argent* (au sens de monnaie), un *fer* à cheval, un *sosie* (du nom du valet d'Amphitryon dont Mercure prit l'apparence : c'est une catachrèse d'antonomase). La distinction entre catachrèse et trope vivant n'est pas toujours très nette.

Ainsi l'expression « *rayonnement* d'un individu » s'est lexicalisée tout en conservant une certaine valeur figurale, ne serait-ce qu'à cause de l'existence de quasi-synonymes* non tropiques (prestige, autorité, influence…) qui ne justifient pas absolument la dénomination de la notion par une métaphore. Il en est de même pour « un *Don Juan* » (parasynonyme de « séducteur » avec connotation de libertinage, de machisme…) ou pour « la *jeunesse* » (les jeunes), etc. On pourrait parler, à propos de tels exemples, de *demi-catachrèses*.

■ Catachrèses et figures vivantes

Si les catachrèses ne sont pas des figures en elles-mêmes, leur emploi dans certains contextes permet de raviver le procédé tropique qui en est à l'origine. On ne peut certes pas parler de figure à propos d'une locution telle que « *à cheval* sur un âne », mais la rencontre des deux mots a tout de même de quoi surprendre. C'est souvent lorsque l'intention est humoristique que la catachrèse retrouve une valeur figurale. Morier (*Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, PUF, 1961) en donne un exemple en citant un humoriste qui comparait l'agriculture à la Vénus de Milo, car les deux manquaient de « bras ». On peut aussi analyser ce procédé comme une syllepse* de sens qui confond sous une même dénomination les bras manquants de la statue (sens littéral) et les ouvriers (demi-catachrèse de synecdoque). Le télescopage de deux emplois catachrétiques d'un même terme peut également donner lieu à une figure :

« Mon cœur ne **bat** que par ses ailes »

(Reverdy, « Tendresse », Ferraille)

N.B. On ne confondra pas catachrèse et figure usée : le terme « fer *à repasser » est une catachrèse (synecdoque lexicalisée), alors qu'une « santé de* fer *» est un cliché**.

► FIGURE, MÉTAPHORE, MÉTONYMIE ET SYNECDOQUE.

CÉSURE (n.f.)

La césure est le point de séparation entre les deux hémistiches* d'un vers*.

« Mais quelle est mon erreur, // et que de soins perdus ! »

(Racine, Bérénice)

Les deux hémistiches de six syllabes chacun sont séparés par une pause, ici renforcée par la virgule. La convention est de marquer la césure par une double barre oblique.

■ Place et effet de la césure

La place de la césure dépend de l'organisation métrique* du vers. Elle est donc fixée par la tradition : après la sixième syllabe de l'alexandrin ; après la quatrième ou la sixième du décasyllabe (voir à vers*), après les quatrième et huitième syllabes du trimètre* romantique.

La poétique classique exigeait que la césure coïncide avec une articulation grammaticale de la phrase :

« Que toujours dans vos vers, le sens coupant les mots, Suspende l'hémistiche, en marque le repos. »

(Boileau, L'Art poétique, I)

Ce terme de « repos » montre que, dans l'esprit des classiques, la césure devait se traduire par une pause dans la voix après l'accentuation de la dernière syllabe prononcée du premier hémistiche. Elle est donc, à l'intérieur du vers, l'équivalent de la pause de fin de vers. À la lecture, ce marquage rythmique doit toujours rester sensible, car les effets stylistiques du rejet* et du contre-rejet* en dépendent :

« Sais-tu que, pour puńir // l'hómme, / sa créature »

(Vigny, « La Maison du berger », Les Destinées)

Le rejet interne de « l'homme » disjoint les deux accents – métrique (sur « punir ») et syntaxique (sur « homme ») – et les deux pauses qui les suivent. L'effet stylistique qui en résulte ne peut être rendu que si l'on maintient dans la diction du vers l'un et l'autre des deux systèmes

accentuels. On ne doit donc pas dire que la césure est « effacée ». Sauf dans deux cas :

– lorsqu'elle se place à l'intérieur d'un mot :

« L'autre moitié n'atten // dait que ta défaillance »

(J. Laforgue, « Complainte des condoléances au soleil », Les Complaintes)

– dans le cas d'un enjambement* interne (voir ce mot).

■ Types particuliers de césures

Ils sont liés à la présence d'un *e* caduc (voir à aphérèse, apocope et syncope*) au point d'articulation du vers.

– *La césure épique* (fréquente dans l'épopée) se place après un *e* caduc en surnombre et non prononcé :

« Sur l'herbe vert(e) // vit gésir son neveu »

(La Chanson de Roland)

– *La césure lyrique* (fréquente dans la poésie lyrique du Moyen Âge) se place après un *e* caduc prononcé :

« Les mains des amantes // d'antan jonchent ton sol »

(Apollinaire, « Signe »)

– *La césure enjambante* se place avant un *e* caduc prononcé :

« Qui prouvent que les be // lles comètes dans l'aube »

(F. Jammes, « Il va neiger... »)

Ces types de césures, fréquentes dans la poésie médiévale, ont été proscrits par le classicisme, mais sont réapparus dans l'écriture poétique depuis la fin du XIX^e^ siècle.

N.B. La **coupe** *est une démarcation rythmique à l'intérieur des hémistiches, ou dans les vers non césurés. À la différence de la césure, elle n'est pas fixe, mais dépend de l'organisation syntaxique. On la marque par une barre oblique :*

« Et de voir / dans sa fleur // un tel cœur / se fermer »

(Musset, « Jamais »)

La place de la césure (après « fleur ») est fixée par le mètre. La place des coupes (après « voir » et « cœur ») est déterminée par la construction de la phrase.

Comme pour la césure, on parle de coupe « épique », « enjambante », « lyrique ».

► CONTRE-REJET, ENJAMBEMENT, HÉMISTICHE, MÈTRE, PROSODIE, REJET, VERS.

CHAMP *LEXICAL* (n.m.) et CHAMP *SÉMANTIQUE* (n.m.)

Métaphoriquement, le terme champ désigne en analyse lexicale un ensemble homogène de mots (le champ agricole étant planté d'une végétation homogène), notamment lorsqu'ils s'associent dans la pensée parce qu'ils relèvent du même contexte, ou s'organisent morphologiquement en série.

Pour découvrir un ***champ sémantique,*** on part du signifiant*, et on recherche tous les signifiés* qui s'y rattachent :

On peut, par exemple, partir du nom « amour » et regarder au sein d'un texte, d'une œuvre, donc en synchronie*, tous ses effets de sens, toutes les variations subies par son signifié. On peut aussi étudier en diachronie* le champ sémantique d'un mot comme « travail », qui signifie originellement « torture » : on décline alors tous les sens pour observer comment ce mot a fini par prendre son sens actuel le plus courant.

La démarche inverse qui consiste à partir d'un signifié pour en chercher les divers signifiants permet de découvrir un ***champ lexical*** **:**

« La mer » appelle « ce toit tranquille », « le calme des dieux », « l'abîme », « l'éternelle cause » dans les deux premières strophes du « Cimetière marin » de Valéry.

Cependant, s'il est opportun de distinguer ces deux processus de regroupements, on peut émettre des réserves quant à la justesse de leur désignation, qui d'ailleurs prête à confusion.

■ Champs lexico-sémantiques

Du fait que le lexique et la sémantique* sont aussi indissolublement liés que le signifié et le signifiant, il peut sembler factice d'opposer champ lexical et champ sémantique. En fait, un champ sémantique est forcément lexical, et réciproquement. C'est pourquoi certains lexicographes préfèrent parler de champs lexico-sémantiques ; cette désignation englobe des ordonnancements corrélatifs ou associatifs dont les processus demeurent toutefois différents.

Les mots peuvent renvoyer, en synchronie ou en diachronie, à un même domaine de l'expérience de l'univers comme :

mer, eau, bateau, matelot…

Mieux vaut alors parler de champ **notionnel** ou associatif. Ce concept recouvrira la majorité des emplois faits en analyse littéraire des termes concurrents de champ lexical et champ sémantique. Il s'organise autour d'un **mot-clé** (dans l'exemple précédent, « mer »). Il se superpose en outre à la notion d'isotopie*.

Les mots peuvent aussi s'appeler par dérivation à partir d'un même étymon :

chaîne, chaînon, chaînette, enchaîner…

En ce cas, mieux vaut parler de champ **dérivationnel** ou de « familles de mots ».

On peut enfin délimiter un champ **générique** comme un ensemble de mots appartenant à la même partie du discours, et s'ordonnant par rapport à un même terme générique ou hyperonyme (voir à sème et sémème*).

chaise, fauteuil, selle, siège, tabouret

forment un champ générique, s'ordonnant par rapport à leur hyperonyme « siège » (la chaise, le fauteuil, la selle et le tabouret sont des sièges).

■ Intérêt littéraire

Tous ces champs lexico-sémantiques sont d'un grand intérêt pour l'analyse littéraire, car ils permettent de dégager les thèmes, leurs corrélations, et d'observer comment s'opère la caractérisation* :

> « Avant qu'elle se mariât, elle avait cru avoir de l'amour ; mais le bonheur qui aurait dû résulter de cet amour n'étant pas venu, il fallait qu'elle se fût trompée, songeait-elle. Et Emma cherchait à savoir ce qu'on entendait au juste dans la vie par les mots de **félicité**, de **passion** et d'**ivresse**, qui lui avaient paru si beaux dans les livres. »
>
> *(Flaubert, Madame Bovary, V)*

Au croisement du champ notionnel de l'amour (« amour », « passion », « ivresse ») et de celui du bonheur (« bonheur », « félicité », « ivresse »), on trouve le mot « ivresse » qui, par extension, désigne tous les transports de l'émotion : pour Emma, l'amour comme le bonheur sont une « ivresse », une fuite hors du réel, une perte de conscience. C'est donc d'abord le vocabulaire qui exprime, par ses champs lexico-sémantiques et la manière dont ils se superposent, l'origine du mal de vivre d'Emma.

N.B. En analyse littéraire, on utilisera au sens strict les termes de champ sémantique et de champ lexical ; on peut préférer distinguer plus précisément : champ notionnel, champ dérivationnel et champ générique.

► ISOTOPIE, LEXÈME, SIGNIFIANT ET SIGNIFIÉ, SÉMANTIQUE, SYNONYME.

. J. Picoche, *Précis de lexicologie française,* Paris, Nathan-Université, 1977.

CHIASME (n.m.) [kiasm]

Cette figure est la juxtaposition ou la coordination de deux syntagmes* ou de deux propositions identiques quant à leur construction, mais disposés en ordre inverse.

« Rachitisme ! travail dont le souffle étouffant,
Défait ce qu'a fait Dieu, qui tue, œuvre insensée,
La beauté sur les fronts, dans les cœurs la pensée,
[…]. »

(Hugo, « Melancholia », Les Contemplations, III, 2)

Dans cet exemple, les deux compléments d'objet figurent respectivement en tête et en fin de vers, les deux compléments circonstanciels étant rapprochés au centre. Le chiasme est donc une figure de symétrie qui implique la présence d'au moins quatre termes placés dans l'ordre 1-2/2-1, à la différence de la construction parallèle de type 1-2/1-2.

■ Figures associées

Chiasme et antithèse* – La construction symétrique est propre à mettre en valeur une opposition d'idées, comme dans la phrase suivante : « Je n'ai pas tellement peur des bandits ; des policiers je me méfie davantage. »

Chiasme et réduplication (voir à anaphore*) – Il arrive souvent que la répétition d'un mot soit opérée symétriquement, ce qui en accentue fortement l'effet :

« Celui qui gît ici, sans cœur était vivant,
Et trépassa **sans cœur**, et **sans cœur** il repose. »

(Ronsard, « Beauté dont la douceur pourrait vaincre les rois... », Le Bocage)

■ Figures voisines

– L'épanadiplose est la réduplication en forme de chiasme d'un mot ou d'un groupe de mots du début vers la fin d'une phrase ou d'un vers :

« **Rien** ne me verra plus, je ne verrai plus **rien**. »

(Hugo, « La Conscience », La Légende des siècles)

– L'**antimétabole** (ou **réversion**) est une permutation de termes d'un syntagme ou d'une proposition à l'autre, comme dans cette fameuse formule de Valère :

« Il faut **manger** pour **vivre**, et non pas **vivre** pour **manger**. »

(Molière, L'Avare, III, 1)

Ce procédé a été souvent employé dans les années soixante et soixante-dix pour confectionner des titres accrocheurs à des articles ou à des essais critiques. Exemple : *Roman des origines et origines du roman,* essai de Marthe Robert.

N.B. On peut aussi utiliser le terme de chiasme pour désigner la disposition particulière des thèmes et motifs dans un énoncé.*

► ANAPHORE, ANTITHÈSE.

CHLEUASME (n.m.) [kløasm]

Expression auto-dépréciative par laquelle on s'accuse d'un défaut en espérant généralement ne pas être réellement cru ou même obtenir une réaction compensatoire.

Voltaire, adressant son manuscrit de *La Henriade* au futur Frédéric II, s'exprime en ces termes :

« Monseigneur,

J'ai donc l'honneur d'envoyer à votre Altesse royale la lie de mon vin. Voici les corrections d'un ouvrage qui ne sera jamais digne de la protection singulière dont vous l'honorez. J'ai fait au moins tout ce que j'ai pu ; votre auguste nom fera le reste. »

(Correspondance, à Cirey, le 25 avril 1739)

Il va sans dire que si l'auteur jugeait son ouvrage mauvais, il ne le publierait pas. Le chleuasme, qu'on peut compter parmi les procédés de l'ironie*, est ici une formule de politesse ou une coquetterie. C'est en quelque sorte une auto-apologie par antiphrase*, procédé qui n'est pas sans rapport avec l'astéisme*.

■ Chleuasme et hyperchleuasme

Une formule auto-dépréciative peut ne pas viser simplement à séduire, mais à mystifier. Ainsi Tartuffe s'accuse-t-il de tous les vices dans le but de tromper Orgon, après avoir été dénoncé par Damis :

« Oui, mon frère, je suis un méchant, un coupable,
Un malheureux pécheur tout plein d'iniquité,
Le plus grand scélérat qui ait jamais été. »

(Molière, Tartuffe, III, 6)

Il ne s'agit pas ici d'attirer le compliment d'un interlocuteur complaisant, selon les conventions de la politesse, mais bien de feindre l'humilité dévote en confessant les péchés les plus vagues, afin d'escamoter l'accusation d'avoir voulu séduire Elmire. Avec l'hyperchleuasme, qui prend généralement la forme d'une auto-accusation, on quitte le registre de l'ironie à proprement parler, qui suppose la complicité des parties ou du moins la relative transparence du code de communication.

N.B. On considère généralement que le chleuasme est synonyme de prospoïèse et d'autocatégorème. Pour certains spécialistes, ces deux derniers termes s'appliquent plutôt à la notion d'auto-accusation, comme dans l'exemple de Tartuffe *ci-dessus, c'est-à-dire d'hyperchleuasme.*

► ANTIPHRASE, ASTÉISME, IRONIE, PROLEPSE.

CLICHÉ (n.m.)

Expression banale et rebattue, parfois faussement élégante.

Quelques exemples :

Une fille **aux cheveux d'or** ; la **ville-lumière** ; gai **comme un pinson**, fier **comme Artaban**.

Le terme, emprunté à la photographie, a pris un sens péjoratif à cause de la reproduction facile de certaines images (sous-bois, couchers de soleil, etc.) rapidement ressenties comme banales.

■ Clichés et figures*

Pour qu'il y ait cliché, il faut que l'expression soit à l'origine une figure* ou au moins une locution originale à une certaine époque, comme « gouffres amers » ou « le cœur sur la main ». C'est le ressassement de la locution qui la rend banale. Beaucoup de figures sont donc susceptibles de dégénérer en cliché, parmi lesquelles la métaphore*, la comparaison* et l'hyperbole*.

« Je la regardais ; qu'elle était belle ! Tout son corps frémissait ; ses yeux, **perdus d'amour,** répandaient des **torrents de volupté** […]. » (métaphores)

(Musset, La Confession d'un enfant du siècle)

« Si vous voulez voir la ville ou les environs, vous serez **libre comme l'air.** » (comparaison)

(Balzac, Eugénie Grandet)

« Emma, ivre de tristesse, grelottait sous ses vêtements et se sentait de plus en plus froid aux pieds, avec **la mort dans l'âme.** » (hyperbole)

(Flaubert, Madame Bovary)

On peut néanmoins créer des images et des locutions originales à partir de clichés, grâce à des attelages notamment (voir à zeugme*). Le surréalisme s'y est souvent employé. Il suffit parfois d'une simple modification pour raviver ou subvertir une expression banale, comme dans ces titres (voir R. Amossy et E. Rosen, IV, II, dans la bibliographie) :

« Clair de **terre** » (Breton) ; « **D**euil pour **d**euil » ; « Les **sans cou** » (Desnos) ; « **Les** Fleurs bleues » (Queneau)

Ces clichés retravaillés s'opposent d'ailleurs à une tradition majoritaire du titre banal, en littérature comme au cinéma :

« *Feu de joie* » (Aragon) ; « *Les Pas perdus* » (Breton) ; « *Les Mains libres* » (Éluard) ; « *À bout de souffle* » (Godard).

Mais un cliché peut être dénoncé plus explicitement :

« Et brusquement, pour la première fois de ma vie, j'étais saisi de cette idée que les hommes n'ont trouvé qu'un terme de comparaison à ce qui est blond : **comme les blés** [souligné dans le texte], et l'on a cru tout dire. Les blés, malheureux, mais n'avez-vous jamais regardé les fougères ? »

(Aragon, Le Paysan de Paris)

Il peut aussi faire l'objet d'une **délexicalisation** si le sens figuré disparaît au profit du sens littéral, ce qui peut être un procédé de l'humour* :

« Autrefois, je n'avais que **la liberté à la bouche,** je l'étendais au petit-déjeuner sur mes tartines, je la mastiquais toute la journée, je portais dans le monde une haleine délicieusement rafraîchie à la liberté. »

(Camus, La Chute)

■ Clichés et autres stéréotypes

Cliché et lieu commun* – Si l'on prend l'expression « lieu commun » au sens d'idée rebattue, « le cliché s'en distingue principalement dans la mesure où sa nature est discursive, par opposition au lieu commun qui ne se laisse pas définir au niveau verbal » (R. Amossy et E. Rosen, p. 14). En d'autres termes, si le lieu commun concerne la partie de la rhétorique appelée **inventio** (recherche des idées), le cliché ressortit à l'**elocutio** (formulation des idées).

Clichés, catachrèses*, expressions idiomatiques et collocations – On s'efforcera de distinguer les figures figées de celles qui sont usées ou banalisées, quoique la frontière soit parfois assez floue. Les catachrèses* (« bras de mer »…) ne jouent pas leur rôle de figures à cause de leur fonction primordiale de mode de désignation. Les **expressions idiomatiques** sont des locutions figées propres à une langue (ex. « de guerre lasse », « sur un pied d'égalité »…) et dont les mots n'ont parfois même plus de sens vraiment autonome (« à bon *escient* », « les bras *ballants* »…). Les **collocations** sont des expressions dans lesquelles un mot est appelé par un autre de manière presque automatique, ce qui les

apparente le plus souvent au cliché (« une peur *bleue* », « un train *d'enfer* »). Si les expressions idiomatiques et les collocations ne prétendent pas vraiment non plus (ou ne prétendent plus) au statut de figures, les clichés, au sens strict, conservent bien leurs prétentions figuratives : c'est une certaine conscience collective de lecteurs exigeants qui en dénie seulement l'efficacité et la valeur esthétique comme procédés de style éculés. En somme, si l'expression « *ciel* de lit » est une catachrèse, « à *ciel* ouvert » est une expression idiomatique, « remuer *ciel et terre* » une collocation (s'apparentant ici tout à fait au cliché) et « au septième *ciel* » un cliché.

Clichés et stéréotypes – Tous les stéréotypes (au sens strict d'expressions ou d'images solidement implantées dans la langue d'un auteur ou d'une époque) ne sont pas des clichés. Ainsi l'omniprésente métaphore de la « flamme » chez Racine et la classique comparaison de la femme à la rose chez Ronsard et bien d'autres poètes ne constituent pas des clichés à proprement parler, parce que ces images ne sont pas perçues comme vulgaires ou dévalorisées dans leur contexte idéologique et dans le goût dominant de leur époque. Autrement dit, il n'y a pas de cliché en soi : la notion est obligatoirement subordonnée à un jugement dépréciatif dans l'horizon d'attente*. Il faut que derrière l'expression se cache un « on » anonyme, qu'il y ait une sorte de convention populaire. C'est ainsi que les stéréotypes, dans la langue des personnages de Flaubert, sont souvent autant de clichés révélateurs d'une certaine médiocrité socio-culturelle des « bourgeois ». Par exemple, Mme Arnoux parle à Frédéric en ces termes :

> « Quelquefois, vos paroles me reviennent **comme un écho lointain, comme le son d'une cloche apporté par le vent** […]. »
>
> *(Flaubert, L'Éducation sentimentale, III, 6)*

De même, si certaines formulations proposées par des écrivains deviennent des clichés, c'est parce que la collectivité anonyme se les est appropriées. On ne pourrait pas aujourd'hui employer l'expression « fleuves impassibles » (Rimbaud) ou dire que le ciel « pèse comme un couvercle » (Baudelaire) sans commettre des clichés. Dans la même optique, l'utilisation abusive de la formule « mode d'emploi » (sur le

modèle de Perec : *La Vie mode d'emploi*) par les journalistes en mal de titres « originaux », révèle en fait un manque d'imagination.

► CATACHRÈSE, FIGURE, GALLICISME, HORIZON D'ATTENTE, LIEU COMMUN, TOPOS.

. R. Amossy et E. Rosen, *Les Discours du cliché,* CDU-SEDES, 1982 ; M. Riffaterre, *Essais de stylistique structurale,* trad. D. Delas, Flammarion, 1971.

COMPARAISON (n.f.)

Rapprochement de termes ou de notions au moyen de liens explicites.

■ Comparaison figurative ou non figurative

Une comparaison n'est pas considérée comme une figure* lorsque les termes rapprochés relèvent exactement d'une même isotopie*. Ici, des humains sont comparés à d'autres humains :

> « Et Georget nous a dit en entrant : "Bonne nouvelle ! et nous venons de voir un digne homme ; un homme **tout comme notre bon père**, et je ne saurais trop dire de bien de lui, et de ses filles, toutes deux sans exception, ainsi que de notre frère, qui nous a fait **plus comme à ses enfants, que comme à ses frères**". »
>
> *(Rétif de la Bretonne, La Paysanne pervertie, II, lettre XXV)*

On parle au contraire de comparaison figurative si le comparant (**phore**) et le comparé (**thème**) relèvent de deux isotopies différentes, ce qui permet de rapprocher la comparaison figurative de la *métaphore** explicite :

> « Il est parfums frais **comme des chairs d'enfants**,
>
> Doux **comme les hautbois**, verts **comme les prairies**. »

(Baudelaire, « Correspondances », Les Fleurs du mal)

■ Expression de la comparaison

Comparé et comparant peuvent être mis en relation par des mots ou des locutions issus de toutes les catégories grammaticales (verbes, propositions, adjectifs, etc.) : « ressembler à », « pareil à », « comme », « tel que », « ainsi »… La comparaison peut encore prendre la forme d'une pseudo-définition lexicologique (ellipse* de la copule) :

« **Dieu** : une **maladie** dont on se croit guéri parce que plus personne n'en meurt. »

(Cioran, De l'inconvénient d'être né, X)

La frontière entre comparaison et métaphore *in praesentia* est parfois difficile à déterminer. Mais on considère généralement qu'une métaphore doit être exprimée par un lien grammatical non explicitement comparatif, par exemple un verbe d'état (« ma vie *est* un enfer » ; voir aussi le troisième vers de l'exemple de Baudelaire ci-dessous) ou un complément du nom (« l'enfer *de* ma vie »).

La relation comparant/comparé est exprimée soit comme une certitude : « il est solide comme un roc », soit sous la forme de l'*identification atténuée,* introduite par « paraître », « sembler », « avoir l'air de », « c'est un peu comme », etc. : « on le dirait solide comme un roc ». Elle est soit une relation équationnelle, comme dans la plupart des exemples ci-dessus, soit inéquationnelle (relation d'inégalité), faisant intervenir la notion grammaticale de *comparatif* :

« Un gros meuble à tiroirs encombré de bilans,

[…]

Cache **moins** de secrets **que** mon triste cerveau.

C'est une pyramide, un immense caveau,

Qui contient **plus** de morts **que** la fosse commune. »

(Baudelaire, « Spleen », LXXVI, Les Fleurs du mal)

■ Tension de la comparaison

Comme pour la métaphore, une distance sémantique plus ou moins grande, appelée *tension*, sépare le comparant du comparé. Se posent alors les problèmes du motif et de la pertinence de la comparaison.

Le problème du motif **–** On appelle *motif* l'élément ou l'ensemble des éléments communs au comparé et au comparant. Dans « Correspondances » de Baudelaire (cf. ci-dessus), le motif repose sur une relation synesthésique (équivalence des diverses sensations) entre les objets, explicitée dans le contexte. Lorsque le motif est évident, il n'est pas utile de l'expliciter :

« Si vous voulez voir la nature belle et vierge **comme une fiancée**, allez là par un jour de printemps ; […]. »

(Balzac, Le Lys dans la vallée)

Dans l'extrait suivant, où il est question de Quasimodo, la comparaison est au contraire dûment motivée :

« Sa grosse tête chevelue s'enfonçait dans ses épaules **comme celle des lions qui eux aussi ont une crinière et pas de cou.** »

(Hugo, Notre-Dame de Paris, VIII, 6)

Le problème de la pertinence – L'absence de motif explicite peut être un moyen d'échapper à la pertinence et d'instituer une relation énigmatique entre deux entités comparées, comme dans de nombreuses images surréalistes. Il en est ainsi dans le fameux vers d'Éluard, tiré de *L'Amour, la poésie* :

« La terre est bleue **comme une orange** »

■ Fonctions de la comparaison

Fonction ornementale – Fréquente notamment chez les romantiques mineurs et les Parnassiens, elle est motivée de manière un peu facile et ne sollicite pas beaucoup l'imagination :

« Et le prêtre vêtu de son étole blanche

Courbait un front jauni, **comme un épi qui penche**

Sous la faux du faucheur. »

(Sainte-Beuve, « Les Rayons jaunes », Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme)

Fonction argumentative – Non nécessairement figurative, la comparaison argumentative a surtout pour but de faire comprendre un raisonnement. Voltaire explique ainsi ce qu'est une maladie mentale :

« Un fou est un malade dont le cerveau pâtit, comme le goutteux est un malade qui souffre aux pieds et aux mains […]. »

(Article « Folie », Dictionnaire philosophique)

Fonction cognitive ou herméneutique – Certaines comparaisons, notamment chez les symbolistes, les surréalistes, etc., présentant une tension forte, font appel à l'imaginaire et obligent à l'interprétation :

« Une dentelle s'abolit

Dans le doute du jeu suprême

À n'entr'ouvrir **comme un blasphème**

Qu'absence éternelle de lit. »

(Mallarmé, « Une dentelle... », Poésies)

► ALLÉGORIE, FIGURE, ISOTOPIE, MÉTAPHORE.

. (Voir à métaphore*).

CONCATÉNATION (n.f.)

Par étymologie, à partir du latin catena ***signifiant « chaîne », ce terme désigne un procédé d'enchaînement, que ce soit en rhétorique ou en linguistique.***

■ La concaténation en rhétorique

Figure de répétition, la concaténation est une succession d'anadiploses*, le plus souvent orientées vers une gradation* (voir à anadiplose*).

■ La concaténation en linguistique

Elle désigne l'enchaînement des syntagmes*, c'est-à-dire les relations qui se nouent successivement entre les éléments constitutifs de l'énoncé. Ce concept peut être utile pour l'analyse littéraire lorsque la concaténation est rompue, ce qui renvoie à la figure de l'anacoluthe*, ou bien lorsqu'elle est troublée, notamment par une segmentation de la phrase :

> « D'eux, j'ai : l'idolâtrie et l'amour du sacrilège ; – oh ! tous les vices, colère, luxure, – magnifique, la luxure ; surtout mensonge et paresse. »
>
> *(Rimbaud, « Mauvais sang », Une saison en enfer)*

Le refus de la concaténation crée dans ce passage une phrase segmentée, elle-même reflet d'un moi divisé.

Ailleurs, une concaténation forte et sans cesse explicite, marquée par des connecteurs logiques, peut être stylistiquement révélatrice, notamment d'une volonté didactique. Elle peut en outre participer de l'éloquence :

> « Qu'on ne prétende pas de là néanmoins que les choses soient égales ; car il y a cette extrême différence, que la violence n'a qu'un cours borné par l'ordre de Dieu qui en conduit les effets à la gloire de la vérité qu'elle attaque ; au lieu que la vérité subsiste éternellement, et triomphe enfin de ses ennemis, parce qu'elle est éternelle et puissante comme Dieu même. »
>
> *(Pascal, Les Provinciales, XII)*

N.B. – Dans un texte discursif, la concaténation désigne l'enchaînement des causes et des effets, et plus spécialement l'enchaînement logique des propositions d'un syllogisme.

– En versification, une **rime concaténée** *est un procédé par lequel une strophe s'enchaîne à la suivante en commençant par son dernier vers (la notion de rime s'étend alors au vers entier qui est repris).*

► ANACOLUTHE, ANADIPLOSE, GRADATION, SYNTAGME.

. J. Mazaleyrat, G. Molinié, *Vocabulaire de la stylistique,* PUF, 1989.

CONNOTATION (n.f.) et *DÉNOTATION* (n.f.)

La* connotation *est la signification secondaire d'un terme ou d'une expression, généralement non mentionnée dans les dictionnaires à cause de son caractère non objectif et fluctuant. Cette notion s'oppose à celle de* dénotation *qui désigne le ou les sens stables et objectivement admis par toute une communauté linguistique et même culturelle.

Ainsi, lorsque l'on dit que le graphème* *i* correspond au phonème vocalique [i] et qu'il est la neuvième lettre de l'alphabet, il ne s'agit que de le dénoter. Mais dans ces vers de Rimbaud,

« I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles
Dans la colère ou les ivresses pénitentes »

(« Voyelles », Poésies)

il s'agit de connotations, puisque seule la subjectivité du poète est exprimée. Autre exemple : la dénotation de « *rouge* » est relativement simple dans un énoncé tel que « il a mis son bonnet *rouge* », puisque le mot renvoie à un référent* qui est une couleur ou une gamme restreinte de couleurs. Mais dans d'autres contextes les connotations sont virtuellement multiples : sang, lèvres, colère, violence, etc.

■ Problèmes de définition

Pour certains linguistes, comme L. Hjelmslev, la connotation échappait quelque peu au domaine de la linguistique qui devait rendre compte avant tout des phénomènes objectifs du langage. Aujourd'hui, on considère au

contraire qu'elle fait partie intégrante de la sémantique, car le sens d'un mot ou d'un énoncé ne peut être pleinement défini dans l'univers référentiel d'un texte sans une analyse de ses éléments subjectifs. On peut presque dire que tous les mots sont susceptibles de connotations, dans la mesure où l'ensemble de leurs significations dépasse parfois largement les définitions qu'en donnent les dictionnaires. En linguistique moderne, la notion de connotation s'élargit même à tous les marqueurs de la subjectivité dans le langage, ce qui étend son champ pratiquement à l'infini et rend sa définition complexe. Tout ce qui, dans un énoncé, révèle la présence de l'énonciateur, d'un tiers (identifié ou non) ou, plus largement, d'un accord plus ou moins généralisé sur une signification secondaire, relève de la connotation.

■ Principales sources de la connotation

L'engagement affectif ou axiologique – Les procédés révélant une prise de position de l'énonciateur sont très nombreux. On parle d'engagement *affectif* lorsque, à travers l'énoncé, un *je* exprime de quelque manière ce qu'il aime ou n'aime pas, par exemple à l'aide d'adverbes comme « hélas » ou « heureusement », de suffixes servant à fabriquer des verbes (« chant*onn*er »), des adjectifs ou des adverbes (« douc*ette*ment »), des *hypocorismes** (« poussinet »), etc. Les engagements de type *moral* ou *esthétique* constituent le domaine *axiologique* (relatif aux valeurs) de la connotation, puisqu'il s'agit d'exprimer ce qui paraît bien ou mal, beau ou laid. On retrouve entre autres les mêmes procédés de suffixation : « verd*âtre* », «homm*asse* », etc.

Les codes spécifiques – La subjectivité peut aussi s'exprimer à travers les procédés langagiers propres à une communauté précise (on parle de **sociolecte**) ou à un individu en particulier (**idiolecte**). Dans le roman ou le théâtre par exemple, l'imitation d'un accent régional ou étranger (**mimologie**), de même que l'utilisation d'expressions propres à certains lieux géographiques (**régionalismes**) ou de niveaux de langue* supérieurs ou inférieurs à ce qu'il conviendrait d'appeler un *code moyen*, sont des sociolectes connotant un contexte d'énonciation rural, parisien,

populaire, mondain, etc. (par exemple le contexte populaire des romans de R. Queneau). C'est notamment lorsque le langage permet de caractériser le locuteur par son appartenance à l'un de ces milieux géographiques ou socio-culturels que l'on parle d'idiolecte. C'est le cas des valets de comédie, dont le langage est parsemé de solécismes, de malproprismes et de maladresses diverses connotant leur origine sociale. Outre ce marquage synchronique*, il existe un marquage diachronique* sous forme d'archaïsmes* ou de néologismes*. Ainsi, l'emploi archaïsant du mot « destrier », synonyme de « cheval » du point de vue dénotatif, connote l'époque révolue de la chevalerie dans un texte moderne. De même, le néologisme d'Alphonse Allais « céphalophtalmique » (littéralement : qui coûte les yeux de la tête) connote avec humour* le pédantisme et la cuistrerie. Certains procédés, paradoxalement, relèvent à la fois du néologisme et de l'archaïsme. C'est le cas par exemple des adjectifs substantivés et autres dérivations impropres, très usités chez les Précieux, comme le « tendre » ou le verbe « voiturer ». Au XVII^e siècle, ces procédés connotaient l'avance intellectuelle (réelle ou prétendue) des mondains ; dans un texte moderne ils connoteraient plutôt le passéisme culturel.

Les emprunts – La subjectivité peut encore apparaître sous la forme de citations ou d'allusions à d'autres auteurs. La connotation peut ainsi se rattacher à l'intertextualité*. Il n'est pas rare que les poètes empruntent le vocabulaire ou les tours de poètes antérieurs, recréant par exemple certaines atmosphères baroques en plein romantisme (Aloysius Bertrand, Victor Hugo…). Si l'emprunt est plus fortement marqué, ce qui est le cas notamment des citations entre guillemets ou en italiques, il y a véritablement polyphonie* énonciative, c'est-à-dire présence de deux ou plusieurs voix dans le discours.

Ce procédé permet tantôt de faire apparaître explicitement les propos d'un tiers ou d'un interlocuteur dans l'énoncé (« vous avez dit *bizarre* »), tantôt d'éviter la prise en charge d'une formulation contestée que le locuteur juge fausse (« il se sent *fatigué* ») ou relevant d'un niveau de langue impropre (« il a mal à la *tronche* »), ou encore un cliché*, comme dans *Les Plaideurs* de Racine (I, 1) : « On apprend à hurler, *dit l'autre,* avec les loups. »

► CHAMP LEXICAL ET CHAMP SÉMANTIQUE, NIVEAUX DE LANGUE, RÉFÉRENT, SÉMANTIQUE, SÈME.

. C. Fromilhague et A. Sancier, *Introduction à la stylistique,* Dunod, 1991, chapitre 3 ; C. Kerbrat-Orecchioni, *La Connotation,* PUL, 1977 ; *L'Énonciation de la subjectivité dans le langage,* A. Colin, 1980.

CONTRE-REJET (n.m.)

Le contre-rejet est l'empiétement d'un groupe syntaxique sur le vers* ou l'hémistiche* précédent.

Exemple de contre-rejet ***interne*** (d'un hémistiche à l'autre) :

« Charmant, jeune, **traînant** // tous les cœurs après soi »

(Racine, Phèdre, II, 5)

Exemple de contre-rejet ***externe*** (d'un vers à l'autre) :

« Les pieds dans les glaïeuls il dort. **Souriant comme**
Sourirait un enfant malade, il fait un somme : »

(Rimbaud, « Le Dormeur du val »)

Comme le rejet* et l'enjambement*, le contre-rejet résulte d'une discordance entre mètre* et syntaxe, dont les accents ne coïncident plus. Il met en valeur le mot qui porte l'accent métrique, celui qui porte l'accent syntaxique, et l'écart entre les deux.

N.B. Lorsque l'empiétement se produit entre deux strophes, on parle de « contre-rejet strophique ».

► CÉSURE, ENJAMBEMENT, HÉMISTICHE, MÈTRE, PROSODIE, REJET, VERS.

D

DÉICTIQUE (n.m. et adj.)

Les déictiques ont pour origine la déixis***, terme emprunté au grec ancien et signifiant l'action de montrer.***

Les ***déictiques spatiaux*** permettent de localiser un référent dans l'espace en fonction de la position du corps du locuteur, et de ses gestes de désignation. Le repérage s'opère donc par rapport aux coordonnées du réel (MOI-ICI-MAINTENANT) qui définissent la situation d'énonciation*. Parallèlement, les ***déictiques temporels*** servent au repérage dans le temps, à partir du présent du locuteur (MOI-MAINTENANT), et organisent la temporalité par rapport à ce présent coïncidant avec le moment de l'énonciation (appelé « présent linguistique »).

A priori, parce qu'ils ne sont lisibles qu'en référence à la situation d'énonciation, les déictiques sont des embrayeurs* (ils manifestent dans l'énoncé la présence du locuteur, sujet de l'énonciation). Lorsqu'on ignore la situation d'énonciation, les déictiques deviennent opaques, comme dans les premières phrases de *L'Étranger* :

> « **Aujourd'hui**, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas. J'ai reçu un télégramme de l'asile : "Mère décédée. Enterrement demain. Sentiments distingués." Cela ne veut rien dire. C'était peut-être **hier**. »
>
> *(Camus, L'Étranger)*

Les déictiques temporels sont opaques puisqu'on ne connaît pas la situation d'énonciation à l'ouverture du roman : on ignore qui parle, où et quand.

■ Les déictiques spatiaux

Ils regroupent deux catégories grammaticales : les démonstratifs et les adverbes.

– Les ***démonstratifs déictiques*** doivent être distingués des démonstratifs anaphoriques (non-déictiques), c'est-à-dire renvoyant à un élément du contexte, comme dans la fable « Le jardinier et son Seigneur », de La Fontaine :

« Un amateur du jardinage,
Demi-bourgeois, demi-manant,
Possédait en certain village
Un jardin assez propre, et le clos attenant.
Il avait de plant vif fermé **cette** étendue. »

(La Fontaine, Fables, IV, 4)

Le déterminant (adjectif) démonstratif renvoie au jardin et au « clos attenant » ; il a donc une valeur anaphorique, et non déictique. Voici en revanche un exemple de démonstratif déictique spatial :

« SUZANNE.– Tiens, Figaro, voilà mon petit chapeau ; le trouves-tu mieux ainsi ?

FIGARO, *lui prend les mains*.– Sans comparaison, ma charmante. Oh ! que **ce** joli bouquet virginal, élevé sur la tête d'une belle fille, est doux, le matin des noces, à l'œil amoureux d'un époux !… »

(Beaumarchais, Le Mariage de Figaro, I, 1)

Le rideau vient de se lever et il n'a pas encore été question du « joli bouquet virginal ». On imagine un geste de désignation accompagnant la réplique et renforçant la valeur déictique du déterminant démonstratif.

– Les ***déictiques adverbiaux*** s'opposent aux adverbes et aux compléments circonstanciels qui opèrent une localisation relativement à un élément du contexte, comme dans ce vers qui suit immédiatement l'extrait cité ci-dessus (« Le Jardinier et son Seigneur ») :

« **Là** croissait à plaisir l'oseille et la laitue. »

(La Fontaine, Fables, IV, 4)

L'adverbe « Là » s'interprète à partir du contexte et n'est donc pas un déictique.

Notons que la localisation dans l'espace peut aussi se faire de manière objective ou absolue (non relative à l'énonciation ni à un élément de l'énoncé), notamment par les toponymes :

Il habite à **Paris**.

Les déictiques adverbiaux forment en outre des micro-systèmes d'oppositions : *ici/ là/ là-bas* ; *devant/ derrière* ; *à gauche/ à droite* ; *près/ loin* ; *celui-ci/ celui-là.* Les particules adverbiales *ci* et *là* opposent la sphère égocentrique (proche) à celle du non-moi (lointain). Ce fonctionnement spatial peut en outre se charger de connotations affectives et appeler une interprétation axiologique : valorisation ou dévalorisation. Ainsi Marivaux met-il dans la bouche de Silvia, héroïne de *La Double Inconstance* (en colère contre les dames de la cour qui se moquent de son ingénuité) la particule adverbiale *là,* déictique et à valeur péjorative :

« SILVIA. – Pardi, voilà de vilains hommes, de trahir comme cela leur pensée pour plaire à ces sottes-là […] Que je les hais, ces femmes-là ! »

(Marivaux, La Double Inconstance, II, 1)

■ Les déictiques temporels

Ils regroupent des adverbes et divers compléments circonstanciels de temps. Ils s'opposent aux autres notations temporelles permettant un repérage non déictique, car relatif à un moment de l'énoncé :

	Le repère est le moment de l'énonciation **Déictique**	Le repère est un élément de l'énoncé **Non déictique**
Coïncidence (simultanéité avec le repère)	*maintenant* *en ce moment* *aujourd'hui* *ce mois-ci*	*alors* *à ce moment-là* *ce jour-là* *ce mois-là*
Antériorité au repère	*hier* *il y a une semaine*	*la veille* *une semaine plus tôt*
Postériorité au repère	*demain* *dans huit jours*	*le lendemain* *huit jours plus tard*
Antériorité ou postériorité	*dimanche*	*ce dimanche-là*

Le repérage dans le temps peut aussi se faire de manière objective ou absolue (non relative au moment de l'énonciation ni à un moment de l'énoncé) par des dates, comme dans la première phrase de *L'Éducation sentimentale* de Flaubert :

> « Le 15 septembre 1840, vers six heures du matin, la *Ville de Montereau,* près de partir, fumait à gros tourbillons devant le quai Saint-Bernard. »

■ La déixis et l'embrayage

Si on peut classer les déictiques parmi les embrayeurs, et faire de la déixis un embrayage, on peut aussi les distinguer, car l'acte d'énonciation et ses indications linguistiques ne suffisent pas toujours à l'identification d'un objet repéré et localisé par la déixis :

Je prends cette robe.

Le déictique démonstratif « cette » doit être accompagné d'un geste qui seul permet l'identification du référent de « robe ». La localisation se

fait avec l'appui de moyens extralinguistiques, comme le geste de désignation (ou encore l'attitude, le regard). Le recours à des procédés de « monstration » extralinguistiques peut distinguer les déictiques et les embrayeurs. Le pronom personnel « je » est un embrayeur. On l'identifie lorsqu'on connaît l'énonciation dont il est le sujet.

Toutefois, cette distinction entre la déixis et l'embrayage se simplifie si on élargit la situation d'énonciation afin d'y englober certains éléments extralinguistiques comme les gestes, les attitudes, les regards et les intonations, au demeurant indissociables d'une communication orale. Dès lors, les déictiques sont moins opposés qu'intégrés aux embrayeurs : ils apparaissent comme des embrayeurs particuliers, car spécialisés dans le repérage spatio-temporel.

■ Les déictiques comme marques du discours

Les déictiques relèvent du discours*, au sens qu'E. Benveniste donne à ce terme en l'opposant au récit*. Leur présence ou leur absence intéresse plus particulièrement l'analyse de l'écriture romanesque. Le récit, effaçant la présence du sujet de l'énonciation et de l'énonciation elle-même, doit éviter les déictiques, et plus généralement les embrayeurs. Toutefois, il est rare que le récit soit pur. Dans la plupart des cas, récit et discours se mêlent, de sorte que le repérage dans l'espace-temps fait alterner les déictiques et les non déictiques. En narratologie*, il importe de comprendre comment les localisations dans l'espace s'opèrent et par quels procédés le temps s'organise (ou se désorganise), pour observer comment procède la narration* : l'étude des focalisations*, au sens que G. Genette confère à ce terme, peut se fonder sur la discrimination des déictiques et des non déictiques. Cependant, il n'est pas de règle simple assimilant une forme de repérage à un type de focalisation, dès lors que s'interpénètrent récit et discours, comme par exemple dans cet extrait de la première page de *La Valse aux adieux* de M. Kundera :

> « L'automne commence et les arbres se colorent de jaune, de rouge, de brun ; la petite ville d'eaux, dans son joli vallon, semble cernée par un incendie […] Les hommes sont **ici** beaucoup moins nombreux parmi

les curistes, mais on en voit pourtant, car il paraît que les eaux, outre leurs vertus gynécologiques, sont bonnes pour le cœur. »

Le déictique « ici » fait glisser le récit vers le discours (on attendrait plutôt « là », non déictique, renvoyant à ce qui précède dans l'énoncé, c'est-à-dire à la description de la ville d'eaux). La présence de ce déictique, loin d'être indifférente, renvoie à une situation d'énonciation, et par conséquent à un énonciateur-témoin, dont le point de vue va, dans une certaine mesure, organiser la narration.

► DISCOURS ET RÉCIT, EMBRAYEUR, ÉNONCÉ ET ÉNONCIATION.

. C. Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation de la subjectivité dans le langage,* A. Colin, 1980 ; D. Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire,* Dunod, 1986.

DÉTERMINATION (n.f.)

La détermination limite le nombre de référents*, êtres, objets existants ou imaginaires, auxquels renvoie un mot : lorsque cette limitation permet une identification des êtres ou des objets, la détermination est complète.

« […] Albert s'engagea sur la longue route qui conduisait à Argol. »

(J. Gracq, Au château d'Argol)

La relative permet d'identifier « la route », de la relier à son référent, de la déterminer (c'est une relative déterminative). L'article défini est employé comme prédéterminant : il annonce la détermination complète qu'opère la relative. On peut concevoir la détermination comme un processus, qui commence avec l'actualisation* et la caractérisation*. Cette détermination s'achève lorsque le référent du substantif, employé dans une énonciation* (actualisation), et précisé par des qualifications (caractérisation) est parfaitement identifiable.

■ Effets littéraires liés à la détermination

Toute œuvre littéraire construit un univers référentiel ; l'univers qui est réellement présent dans la communication ordinaire est le plus souvent fictivement recréé dans la littérature. Ainsi, par la prédominance de noms parfaitement déterminés, l'espace poétique peut s'imposer, jusqu'à devenir celui du lecteur :

« J'ai embrassé l'aube d'été.

Rien ne bougeait encore au front des palais. L'eau était morte. »

(A. Rimbaud, « Aube », Illuminations)

Les articles définis relient les noms « aube », « front », « palais », « eau » à des référents présupposés connus. La détermination complète de ces substantifs les présente comme s'ils étaient familiers au lecteur, de sorte que par la détermination achevée, l'univers poétique et l'univers réel fusionnent. Le refus de la détermination, l'imprécision délibérée, sont également à commenter :

« […] je sens couler dans mes veines glacées

Un je ne sais quel feu que je ne connais pas. »

(Corneille, Psychée, III, 3)

La périphrase* désignant l'amour n'est pas seulement une litote* : l'indétermination du « feu » révèle le vertige, une perte de soi plus évocatrice du désordre amoureux que le nom « feu » lui-même. De la sorte, la métaphore* usée semble revivifiée par l'impossible détermination.

► ACTUALISATION, CARACTÉRISATION, ÉNONCÉ ET ÉNONCIATION, LITOTE, MÉTAPHORE, PÉRIPHRASE, RÉFÉRENT.

DIACHRONIE (n.f.) et *SYNCHRONIE* (n.f.)

Ces deux termes s'opposent et se complètent pour désigner les deux perspectives de toute réflexion linguistique : dans la pers-pective

diachronique ***on se réfère au temps et à la successivité, on étudie historiquement les faits linguistiques ; dans la perspective*** **synchronique*****, au contraire, on observe des faits linguistiques à l'intérieur d'un système daté et détaché de son évolution histo-rique.***

L'étude lexico-sémantique du mot *travail* peut se faire en ***synchronie***, en analysant tous les sens actuels du terme, et les relations qu'ils entretiennent entre eux. Seule une étude ***diachronique*** permettra de comprendre d'où procède une acception telle *salle de travail,* en la reliant à l'étymon bas-latin *tripalium,* machine à trois pieux destinée à la torture. L'idée originelle de souffrance subie demeure dans la désignation du lieu réservé aux parturientes.

La distinction diachronie/synchronie a d'abord été opérée par F. de Saussure, qui proposait un nouvel axe d'étude linguistique : l'approche synchronique rompt avec les études philologiques purement historiques du XIX^e^ siècle, parce que celles-ci n'aboutissaient à aucune pensée vraiment cohérente sur la langue.

■ Diachronie, synchronie et étude du style

On conçoit que seule une connaissance diachronique de la linguistique permette de distinguer l'archaïsme* et de le commenter :

« Faut-il qu'il m'en souvienne »

(Apollinaire, « Le Pont Mirabeau », Alcools)

Pour percevoir ici l'archaïsme, il faut se fonder sur une connaissance diachronique de la syntaxe du verbe *se souvenir* : la forme impersonnelle en est désuète au XX^e^ siècle.

Toute analyse littéraire doit prendre en compte les deux perspectives, diachronique et synchronique, pour commenter les faits de langue propres à un écrivain.

– La ***diachronie,*** inscrivant le texte dans l'histoire de la langue, permet de dégager les réminiscences et les effets liés à l'intertextualité* :

« Elle se laissa glisser dans les méandres des lacs lamartiniens, écouta les harpes sur les lacs, tous les chants de cygnes mourants, toutes

les chutes de feuilles, les vierges pures qui montent au ciel, et la voix de l'Éternel discourant dans les vallons… »

(Flaubert, Madame Bovary, I, 6)

Par cette phrase accumulative, Flaubert parcourt l'imaginaire romantique ; il relève surtout les *topoi* (voir à lieu commun, *topos**) caractérisant la poésie de Lamartine, allant jusqu'à parodier ses pluriels d'obscurcissement. De fait, le *topos,* le cliché* et la parodie* ne s'apprécient que diachroniquement.

– En ***synchronie**,* on analyse le style propre à un écrivain, confronté aux usages de son temps, afin de distinguer les formes qui lui sont propres de celles qui sont communes à ses contemporains. C'est ainsi, par exemple, qu'on discerne un néologisme* :

« Aussi l'auteur qui se compromet avec le public pour l'amuser ou pour l'instruire, […] est-il obligé de **tourniller** dans des incidents impossibles […]. »

(Beaumarchais, Préface du Mariage de Figaro)

« Tourniller » n'étant pas mentionné dans les dictionnaires du XVIII[e] siècle, on en déduit que ce verbe, intensif et fréquentatif de « tourner », et qu'on interprète comme « faire mille tours », « tourner en tous sens », est une création de Beaumarchais.

► ARCHAÏSME, CLICHÉ, INTERTEXTUALITÉ, LIEU COMMUN, NÉOLOGISME, PARODIE.

. F. de Saussure, *Cours de linguistique générale,* Payot, 1915, rééd. 1968.

DIACRITIQUE (adj.)

Dans l'orthographe française, on appelle signes diacritiques certains accents, la cédille et le tréma, qui permettent la distinction :

– de deux phonèmes* : ca/ça***, [ka]/[sa]***

– ou de deux morphèmes* : du/dû ***; la/là.***

L'accent diacritique, parfois aussi appelé « grammatical », permet notamment de discriminer la troisième personne du subjonctif imparfait de celle du passé simple de l'indicatif pour des verbes des 2e et 3e groupes :

> « On aurait, en Perse, empalé ces soixante et trois seigneurs ; en d'autres pays, on **eût** fait une chambre de justice qui **eût** consommé en frais le triple de l'argent volé, et qui n'**eût** rien remis dans les coffres du souverain […] à Serendib, ils ne furent condamnés qu'à augmenter le trésor public, car Nabussan était fort indulgent. »
>
> *(Voltaire, Zadig, appendice, « La Danse »)*

L'accent diacritique distingue dans cette occurrence le plus-que-parfait du subjonctif : les faits évoqués sont confinés dans l'irréel. En corollaire, le conditionnel passé affirme ici sa valeur modale. On voit comment la reconnaissance de certains accents diacritiques fonde celle de certaines formes grammaticales, et permet une juste interprétation du texte.

► MORPHÈME, PHONÈME.

DIALOGISME (n.m.)

Procédé consistant à introduire un dialogue fictif dans un monologue ou dans un discours.

Ainsi Boileau, au milieu d'une satire, imagine un dialogue entre l'homme et l'avarice :

> « L'ambition, l'amour, l'avarice, la haine
> Tiennent comme un forçat son esprit à la chaîne.
> Le sommeil sur ses yeux commence à s'épancher :
> **Debout, dit l'avarice, il est temps de marcher.**
> **– Hé ! laissez-moi. – Debout ! – Un moment. – Tu répliques ?**
> **– À peine le soleil fait fait ouvrir les boutiques.**

– N'importe, lève-toi. – Pourquoi faire, après tout ?

– Pour courir l'Océan de l'un à l'autre bout.

(Satires, VIII)

Ce procédé est fondé sur la polyphonie* énonciative, c'est-à-dire un mode d'énonciation rhétorique qui introduit plusieurs voix. C'est une manière de rendre plus vivant un discours admettant des idées contradictoires. La Fontaine simule ainsi un dialogue avec son lecteur, dont il imagine les réactions :

« L'oiseau, par le chasseur humblement présenté,

Si ce conte n'est qu'apocryphe,

Va tout droit imprimer sa griffe

Sur le nez de Sa Majesté.

– Quoi ! sur le nez du roi ! – Du roi même en personne.

– Il n'avait donc alors ni sceptre ni couronne ?

– Quand il en aurait eu, ç'aurait été tout un :

Le nez royal fut pris comme un nez du commun. »

(« Le Milan, le roi et le chasseur », Fables, XII, 2)

Les monologues du théâtre et du roman sont eux aussi parfois convertis en pseudo-dialogues, faisant apparaître les contradictions et les interrogations des personnages. Ceux-ci dialoguent avec eux-mêmes en utilisant alternativement la première et la deuxième personnes ou en introduisant d'autres sortes de dédoublement, comme dans cet exemple :

« Ô mon âme, existes-tu encore ? Ô mon âme, enfin toi et moi ! »

(Montherlant, Le Maître de Santiago, I, 7)

■ Le dialogisme sans dialogue véritable

La polyphonie implicite – Le dialogue fictif peut aussi s'établir entre l'auteur et le lecteur, comme dans ce début de roman. L'auteur donne la parole à ce dernier sans qu'on l'entende, puis lui répond :

« Tu vas commencer le nouveau roman d'Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur.* Détends-toi. Concentre-toi. Écarte de toi toute autre pensée. Laisse le monde qui t'entoure s'estomper dans le vague. […] **Qu'est-ce qu'il y a encore ? Tu as envie de faire pipi ? À toi de voir. »**

(Calvino, Si par une nuit d'hiver un voyageur, trad. D. Sallenave)

La subjection – On appelle ainsi la figure d'énonciation qui présente une affirmation sous la forme question-réponse, dans un simulacre de dialogue entièrement pris en charge par l'orateur ou le narrateur. Cette forme de polyphonie fictive évite la sécheresse du monologue ou du discours :

« Une hostilité existe ; l'Assemblée nationale d'Espagne n'aurait-elle pas à délibérer ? Oui, sans doute, et je l'ai dit, et mon décret a formellement prévu ce cas […]. »

(Mirabeau, Second discours sur le droit de paix et de guerre, 22 mai 1790)

L'interrogation rhétorique (question rhétorique ou question de style) – C'est une question qui n'appelle pas de réponse, tant on veut faire paraître cette dernière évidente. Particulièrement fréquente dans les discours politiques, elle est en général une manière de forcer l'adhésion du public, et constitue le plus souvent un acte perlocutoire* (voir à illocutoire*) :

« Rien n'est si difficile que de définir un crime politique ; mais si un homme du peuple, pour un crime particulier, en reçoit à l'instant le châtiment, s'il est si difficile d'atteindre un crime politique, **n'est-il pas nécessaire que des lois extraordinaires, prises hors du corps social, épouvantent les rebelles et atteignent les coupables ?** »

(Danton, Discours du 10 mai 1793 devant l'Assemblée nationale)

N.B. – On ne confondra pas dialogisme et dubitation, cette dernière figure consistant à formuler des questions sans introduire de dialogue fictif, autrement dit de polyphonie.*

– La notion de dialogisme a été utilisée par M. Bakhtine pour désigner le phénomène d'intertextualité (voir ce mot).*

► APOSTROPHE, DUBITATION, INTERTEXTUALITÉ, PROLEPSE, PROSOPOPÉE.

. P. Fontanier, *Les Figures du discours,* 1821-1827, éd. G. Genette, Flammarion, 1968.

DIDASCALIE (n.f.)

Les didascalies sont tout ce qui figure dans un texte de théâtre, mais n'est pas effectivement prononcé par les acteurs sur scène.

« LÉANDRE**,** ***mettant l'épée à la main.***– Vous faites le méchant plaisant. Ah ! je vous apprendrai…

SCAPIN**,** ***se mettant à genoux.***– Monsieur ! »

(Molière, Les Fourberies de Scapin, II, 3)

Tous les mots ici imprimés en gras sont des didascalies. Entendue dans son sens propre, la didascalie peut désigner aussi bien le nom du personnage qui parle, une indication de décor, une précision de ton, de geste… C'est dans ce dernier sens d'**indication scénique** qu'on utilise le plus souvent le mot.

■ Valeur littéraire des didascalies

La didascalie révèle la spécificité du texte de théâtre, pris entre sa réalité verbale et sa représentation possible : elle appartient au **discours rapporteur,** qui émane directement du dramaturge à l'adresse du spectateur-lecteur, là où règne en majorité le discours rapporté*, tenu par les personnages. Elle permet donc l'introduction, dans un texte de théâtre, d'une « voix narrative » analogue à celle qu'autorise le roman. Son destinataire est généralement multiple : lecteur, spectateur, acteur, metteur en scène. L'importance des didascalies est en rapport avec les genres, l'histoire et l'esthétique du théâtre. Très rare dans la tragédie classique, elle est fréquente dans la comédie, et prédomine dans les pièces modernes. Son absence fonde un théâtre du verbe, où la parole

règne en maître ; sa présence réintroduit la matérialité du corps de l'acteur sur scène, liée à des choix esthétiques ou idéologiques.

Le sens de la didascalie, lorsqu'il s'agit d'une indication de ton ou de geste, est généralement cohérent avec les propos tenus par le personnage. Il peut leur être parfois redondant. Il arrive aussi qu'il soit en contradiction avec eux. Dans ce cas, le dramaturge fait entrer en conflit deux « discours » : le discours verbal, qui apparaît alors mystificateur, et celui du corps, qui peut traduire une vérité cachée ou honteuse. Ainsi dans ce passage de *En attendant Godot,* de Samuel Beckett :

> « POZZO.– […] À côté de lui j'ai l'air d'un jeune homme, non ? (*Un temps. À Lucky.*) Chapeau ! (*Lucky dépose le panier, enlève son chapeau. Une abondante chevelure blanche lui tombe autour du visage. Il met son chapeau sous le bras et reprend le panier)* Maintenant, regardez. (*Pozzo ôte son chapeau. Il est complètement chauve. Il remet son chapeau*) Vous avez vu ? »

N.B. Dans l'usage actuel, « indications scéniques » et « didascalies » sont souvent synonymes.

. P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, A. Colin, 2002 (rééd.).

DIÉRÈSE (n.f.)

La diérèse est la dissociation en deux syllabes de deux phonèmes* vocaliques contigus normalement groupés en une seule syllabe.

> « Au son trotte-menu du **vi-o**lon des noces »
>
> *(Verlaine, « Les Voix », Sagesse)*

Pour donner ses douze syllabes à cet alexandrin, on est obligé de dissocier en deux syllabes distinctes le groupe *vio-*.

La diérèse porte la marque de l'évolution historique de la langue : à l'époque classique, la dissociation s'imposait notamment si, à l'origine, les deux syllabes étaient effectivement distinctes (ainsi s**u**-er, venant du latin s**u**d**a**re). Mais la langue tend naturellement à l'abrègement, et les groupes de voyelles contiguës ont souvent formé des synérèses* (phénomène symétrique de réduction à une seule syllabe).

Comme l'expression poétique est généralement conservatrice, elle a maintenu longtemps des diérèses qui avaient déjà disparu de la prononciation courante. En dehors de cette valeur d'archaïsme*, le procédé est un moyen de mise en valeur particulièrement efficace, comme dans ce vers de Baudelaire qui en comporte deux :

« Va te purif**i-e**r dans l'air supér**i-e**ur »

(« Élévation », Les Fleurs du mal)

La diérèse allonge les mots, leur donne une valeur sonore qui renforce leur fonction symbolique.

Les diérèses sont moins fréquentes (mais d'autant plus marquantes stylistiquement) depuis la deuxième moitié du XIX^e^ siècle, qui a vu la diction du vers devenir plus « naturelle », et la contrainte métrique s'affaiblir.

► SYLLABE, SYNÉRÈSE.

DIGRESSION (n.f.)

Propos ou récit qui semble s'écarter du sujet initial, mais qui concourt au but que s'est fixé l'auteur ou le narrateur.

■ La digression proprement dite

Dans une lettre fameuse, Madame de Sévigné se livre à une suite de digressions tout en dévoilant avec humour son « procédé » :

« Ce mot sur la semaine […] pour vous donner avis, mon cher cousin, que vous aurez bientôt l'honneur de voir Picard […]. Vous savez que Mme la duchesse de Chaulnes est à Vitré ; elle y attend le duc, avec les états de Bretagne : vous croyez que j'extravague ? […] Elle attend donc son mari […]. Vous ne comprenez pas que cela puisse jamais revenir à Picard ? […] Elle meurt donc d'ennui […]. Voici un grand circuit, mais pourtant nous arrivons au but […]. Comme je suis

donc sa seule consolation, après l'avoir été voir, elle viendra ici, et je veux qu'elle trouve mon parterre net et mes allées nettes […]. Vous ne comprenez pas encore où cela peut aller ? Voici une autre petite proposition incidente : vous savez qu'on fait les foins ; je n'avais pas d'ouvriers […]. Et, en leur place, j'envoie tous mes gens faner. Savez-vous ce que c'est que faner ? Il faut que je vous l'explique […]. Tous mes gens y allèrent gaiement ; le seul Picard me vint dire qu'il n'irait pas, qu'il n'était pas entré à mon service pour cela […]. Ma foi ! La colère me monte à la tête. […] Si vous le revoyez, ne le recevez point, ne le protégez point […]. »

(Lettre à Coulanges, aux Rochers, 22 juillet 1671)

Dans cet extrait, que nous avons ici réduit à l'essentiel de sa trame narrative, le cheminement est en effet sinueux entre l'introduction et la conclusion ; l'épistolière prend un malin plaisir à insister sur les circonstances indirectes des faits qu'elle relate. Ce procédé est à rapprocher de la suspension*.

■ Digression et récit

Il arrive que certaines digressions soient des procédés d'écriture quasi systématiques, chez Montaigne et Proust par exemple, ou deviennent même des récits secondaires : c'est le cas notamment de l'histoire du marquis des Arcis et de Mme de la Pommeraye, dans *Jacques le fataliste* de Diderot. De même, certaines digressions sont adressées directement au lecteur d'un roman (il en existe de nombreux exemples dans *Jacques le fataliste*) ou au spectateur d'une œuvre théâtrale. Ce procédé appelé **parabase** et utilisé depuis la tragédie grecque trouve une de ses illustrations dans la tirade sur l'hypocrisie de *Dom Juan* (V, 2) qui s'adresse au spectateur en s'écartant quelque peu de l'action.

■ Formes abrégées ou amoindries de la digression

La parenthèse – Lorsqu'un propos dévie légèrement par rapport au sujet initial tout en restant bref et sans faire perdre de vue ce dernier, on

parle de *parenthèse*. Parfois cette courte digression est signalée par des signes de parenthèse ou des tirets, mais ce n'est pas indispensable :

> « Pourtant, quand j'eus sept ans, dans un autre village (**on voyageait beaucoup dans la famille, du fait des mutations de la justice musulmane**), mon père prit soudain la décision irrévocable de me fourrer sans plus tarder dans la "gueule du loup", c'est-à-dire à l'école française. »
>
> *(Kateb Yacine, Le Polygone étoilé)*

La parenthèse proprement dite se présente sous la forme d'une incise ou d'un passage détaché à la fin d'une phrase, sans lien syntaxique avec la proposition initiale. Si une forme de lien existe, on parle plutôt de **parembole** :

> « Je suis fervent des courses de taureaux parce que, plus qu'au théâtre – **et même qu'au cirque, où toutes choses sont amoindries du fait d'être chaque soir identiquement répétées, prévues quel que soit le danger et stéréotypées** – j'ai l'impression d'assister à quelque chose de réel […]. »
>
> *(Michel Leiris, L'Âge d'homme)*

Épiphrase et épiphonème – Certains propos, situés généralement à la fin d'un discours ou d'un récit, ont pour fonction soit d'énoncer un sentiment, une opinion ou une précision de l'auteur ou du narrateur, soit de prolonger une pensée de manière plus ou moins générale ou sentencieuse. Dans le premier cas, il s'agit d'une **épiphrase**. Ainsi Rousseau conclut-il la relation de son accident de Ménilmontant qui occasionna, dit-il, des bavardages et des récits déformés :

> « J'aurais dû compter d'avance sur cette métamorphose ; mais il s'y joignit tant de circonstances bizarres, tant de propos obscurs et de réticences l'accompagnèrent, on m'en parlait d'un air si risiblement discret que tous ces mystères m'inquiétèrent. **J'ai toujours haï les ténèbres, elles m'inspirent naturellement une horreur que celles dont on m'environne depuis tant d'années n'ont pas dû diminuer.** »
>
> *(Les Rêveries du promeneur solitaire, Seconde promenade)*

Dans le second cas, on parle d'*épiphonème* :

« Le ton de la voix impose aux plus sages et change un discours et un poème de force. L'affection ou la haine changent la justice de face. Et combien un avocat bien payé par avance trouve-t-il plus juste la cause qu'il plaide ! Combien son geste hardi la fait-elle paraître meilleure aux juges dupés par cette apparence ! **Plaisante raison qu'un vent manie à tout sens** ! »

(Pascal, Pensées, 78)

► DISCOURS ET RÉCIT, PARAPHRASE, SUSPENSION.

DISCOURS (n.m.) et *RÉCIT* (n.m.)

Le récit s'oppose au discours en se présentant comme un énoncé* coupé de sa propre source d'énonciation*. Un* récit *(qui ne peut relever que du code écrit) est une histoire qui semble s'écrire d'elle-même, sans qu'un locuteur la prenne en charge ; le* discours *englobe toutes les autres formes de communication orales ou écrites.

Discours et récit forment donc ensemble une bipartition, mise au jour par É. Benveniste.

Exemple de récit :

« Elle se balança tout le corps deux ou trois fois, puis se jeta le front dans la poussière, les bras allongés. »

(Flaubert, Salammbô, III)

Le récit a pour temps de base le passé simple ; il use fondamentalement de la « non-personne » (troisième personne) ; il évite les déictiques*. Ainsi le récit se caractérise-t-il par le débrayage (refus des embrayeurs* qui articulent l'énoncé sur la situation d'énonciation). Il rejette aussi la modalisation* (jugement que porte le locuteur sur la valeur de vérité de son propre énoncé).

Exemple de discours :

« CHÉRUBIN, *accourant.*– Ah ! Suzon, depuis deux heures, j'épie le moment de te trouver seule. Hélas ! tu te maries, et moi je vais partir. »

(Beaumarchais, Le Mariage de Figaro, I, 7)

Le discours a pour temps de base le présent, par rapport auquel le repérage temporel s'effectue ; il se centre sur la première personne (le « je » du locuteur autour de qui la situation d'énonciation s'organise), et recourt aux déictiques. Ainsi le discours se caractérise-t-il par l'embrayage (les embrayeurs articulent l'énoncé sur la situation d'énonciation) et accepte-t-il la modalisation.

■ La distinction discours/récit et ses brouillages

La dichotomie discours/récit, pour éclairante qu'elle soit, ne se réalise qu'exceptionnellement dans les textes littéraires. On peut certes évoquer un récit « pur », comme *La Jalousie*, de Robbe-Grillet, et l'opposer à la reproduction mimétique des discours oraux qu'offre le genre théâtral. Mais le plus souvent, c'est une combinaison des deux systèmes, par alternance ou par fusion, qui se met en place. L'alternance entre récit et discours est donc ordinaire. Ainsi, les autobiographies et les mémoires se présentent comme des récits à la première personne, récits centrés sur un locuteur (« je ») et qui par conséquent sont aussi des discours :

> « J'entrai dans le monde à dix-sept ans […] L'idée du plaisir fut, à mon entrée dans le monde, la seule qui m'occupa. »
>
> *(Crébillon fils, Les Égarements du cœur et de l'esprit)*

La narration au présent (parfois présent narratif ou historique) procède également d'une interférence entre les deux systèmes :

> « Mais il n'est plus temps maintenant, leurs chaînes solidement affermies par ce voyage se déroulent avec le plus sûr mouvement même du train, et malgré tous vos efforts pour vous en dégager, pour tourner votre attention ailleurs, vers cette décision que vous sentez vous échapper, les voici qui vous entraînent dans leurs engrenages. »
>
> *(M. Butor, La Modification)*

En transformant sa narration en un discours adressé au héros, le romancier ne se contente pas de confondre récit et discours, il contraint en même temps le lecteur (destinataire de la narration) à devenir le héros (destinataire du discours).

La tension entre récit et discours est toujours riche d'effets littéraires :

> « Et puis non, le feu est parti, le bruit est resté longtemps dans ma tête, et puis les bras et les jambes qui tremblaient comme si quelqu'un les secouait par-derrière […] Dans la fumée qui piqua les yeux encore pendant longtemps, l'odeur pointue de la poudre et du soufre nous restait comme pour tuer les punaises et les puces de la terre entière. »
>
> *(Céline, Voyage au bout de la nuit)*

Le brouillage entre récit et discours peut instaurer une surprenante polyphonie* : il réalise chez Céline un amalgame entre la narration littéraire et le discours populaire de Bardamu.

N.B. G. Genette, dans Figures III*, propose de dénommer* récit *« le signifiant* du contenu narratif »,* histoire *« le signifié* »,* narration *« l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place. » G. Genette distingue en outre trois sortes de* discours *:*

– *le discours narrativisé (*J'informai ma mère de ma décision*) ;*

– *le discours transposé (*indirect : Je dis à ma mère que je voulais épouser Albertine*) ;*

– *le discours rapporté* * *(*direct : Je dis à ma mère : « Il faut absolument que j'épouse Albertine. »*).*

► DÉICTIQUE, DISCOURS RAPPORTÉ, EMBRAYEURS, ÉNONCÉ ET ÉNONCIATION, MODALISATION.

. É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale,* Gallimard, 1966, chap. 19 : « Les relations de temps dans le verbe français » ; G. Genette, *Figures III,* Le Seuil, 1972 ; D. Maingueneau, *Approche de l'énonciation en linguistique française,* Hachette-Université, 1981.

DISCOURS *RAPPORTÉ* (n.m.)

On appelle discours rapporté (ou parole rapportée) l'intégration d'une énonciation* (discours cité) dans une autre énonciation

(discours citant).

Elle lui a dit : « Tu peux venir aujourd'hui. »

Elle lui a dit : discours citant ; « *Tu peux venir aujourd'hui.* » : discours cité.

■ Les trois sortes de discours rapporté

On distingue le ***discours direct,*** le ***discours indirect*** et le ***discours indirect libre.***

– Le ***discours direct*** (exemple ci-dessus) est censé reproduire les paroles telles qu'elles furent proférées.

– Le ***discours indirect*** ne rapporte que le sens (librement traduit) des paroles prononcées, en les intégrant dans une subordonnée, objet d'un verbe déclaratif (ou en les transformant en infinitif complément d'objet) :

Elle lui a dit qu'il pouvait venir le jour même.

Elle lui a dit de venir le jour même.

On remarque que les systèmes de la personne, du temps verbal et des adverbes spatio-temporels renvoient unanimement au discours citant. Les repères propres à la situation d'énonciation du discours cité disparaissent (ce qui entraîne la disparition du déictique* *aujourd'hui*). Le discours cité n'a donc plus d'autonomie, et se laisse totalement dominer par le discours citant.

– Le ***discours indirect libre*** offre un souple compromis entre les deux systèmes précédents :

Elle lui parlait gentiment. Il pouvait venir quand bon lui semblerait !

Le discours cité ne s'inscrit pas dans une subordonnée objet, ce qui permet de conserver les modalités et donc les intonations du discours cité ; les systèmes de la personne, du temps verbal et des adverbes sont similaires à ceux du discours indirect : la seule situation qui fournisse un repérage, notamment spatio-temporel, est celle du discours citant.

■ Exploitation romanesque du discours indirect libre

Bien qu'il puisse intervenir dans les conversations courantes, le discours indirect libre se prête particulièrement à des exploitations littéraires. Ce sont surtout les romanciers du XIX^e^ siècle qui l'utilisent avec prédilection :

> « Frédéric lui demanda si elle ne viendrait pas cette année à La Fortelle. **Madame Dambreuse n'en savait rien. Il concevait cela, du reste : Nogent devait l'ennuyer.** Les visites augmentaient. »
>
> *(Flaubert, L'Éducation sentimentale)*

Le discours indirect libre estompe les limites entre le discours* et le récit* (au sens que Benveniste donne à ces deux termes). Le même imparfait sert en effet pour le discours indirect libre (« savait », « concevait », « devait ») et pour le récit (« augmentaient »). La prédominance de l'imparfait est d'ailleurs un des traits caractéristiques du style de Flaubert (dans *L'Éducation sentimentale,* cet éternel imparfait instaure une durée vague, une stagnation dans laquelle les événements semblent se dissoudre).

C'est parce qu'il engendre une polyphonie*, mêlant les voix du narrateur et des personnages, que le discours indirect libre est précieux : par les savantes confusions qu'il suscite, il amalgame les diverses paroles en un ensemble plus harmonieux, amoindrissant, par exemple, le choc du langage populaire chez Zola :

> « Tous riaient, Mes-Bottes, Bibi-la-Grillade, Bec-Salé, dit Boit-sans-Soif. **Oui, ça leur semblait farce ; et ils n'expliquaient pas pourquoi. »**
>
> *(Zola, L'Assommoir, X)*

Cette polyphonie établit également une distance propice au surgissement de l'ironie*, notamment chez Flaubert.

N.B. Selon les analyses d'Anne Ubersfeld (dans Lire le théâtre*), on peut distinguer dans un texte théâtral le « discours rapporté » – tenu par les personnages en scène –, et le « discours rapporteur » – adressé par le dramaturge aux spectateurs.*

► Discours et récit, ironie, polyphonie, niveaux de langue.

. J. Authier, « Les formes du discours rapporté », DRLAV, n° 17, sept. 1978, p. 188 ; O. Ducrot, *Le Dire et le Dit*, éd. de Minuit, 1984, chap. VIII ; D. Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire,* Bordas, 1986, rééd. A. Colin, 2005.

Distanciation (n.f.)

Le terme de distanciation regroupe l'ensemble des procédés par lesquels le dramaturge, le metteur en scène et les acteurs « mettent à distance » l'illusion créée par le spectacle théâtral.

L'« effet de distanciation » est une revendication à la fois esthétique et idéologique du théâtre de Brecht. Il s'agissait, pour le dramaturge allemand, de désaliéner l'individu, dans sa situation politique comme dans sa position de spectateur au théâtre. Il faut donc « mettre l'objet de la représentation *à distance* des spectateurs pour qu'ils éprouvent le sentiment de son *étrangeté* » (J.-J. Roubine, *Introduction aux grandes théories du théâtre*). Tous les éléments de la représentation (décors, costumes, musique) peuvent participer à cet effet. Il est surtout sensible dans le jeu de l'acteur, auquel Brecht demandait de jouer un peu « faux » pour ne pas trop « faire croire » à son personnage. De la sorte se défait l'identification du spectateur à l'acteur, et de l'acteur à son rôle : le rapport mimétique de la pièce au réel est mis en question.

La distanciation fondait pour Brecht un théâtre « épique », qui ne reposait plus exclusivement sur l'illusion, et qui intégrait, par ces écarts constants, la possibilité de son propre commentaire.

N.B. – Il vaut mieux réserver l'emploi du terme de distanciation à ce sens précis, historiquement daté et spécifiquement théâtral. Les autres phénomènes d'écart et de mise à distance, quand ils relèvent d'une pratique d'écriture, sont codés par la rhétorique et la stylistique, sous des appellations que recense ce Vocabulaire.

– La thèse de Diderot dans le Paradoxe sur le comédien *ne préfigure aucunement Brecht. Si l'acteur doit, selon Diderot, ne pas s'identifier à son rôle, c'est pour mieux maîtriser les moyens de l'illusion qu'il en donnera. Cette prise de distance est purement « technique », et ne remet pas en cause l'effet mimétique du théâtre.*

. B. Brecht, *Écrits sur le théâtre,* t. 1 et 2, L'Arche, 1972 ; J.-J. Roubine, *Introduction aux grandes théories du théâtre,* Bordas, 1990.

DUBITATION (n.f.)

Cette figure marque l'hésitation ou le doute d'un narrateur ou d'un personnage, qui ne sait quel parti ou quelle décision prendre.

Les stances du *Cid* en offrent un exemple canonique :

« Réduit au triste choix ou de trahir ma flamme,
Ou de vivre en infâme,
Des deux côtés mon mal est infini.
Ô Dieu l'étrange peine !
Faut-il laisser un affront impuni ?
Faut-il punir le père de Chimène ? »

(Corneille, Le Cid, I, 6)

■ Les formes de la dubitation

L'interrogation directe est assurément la forme la plus usitée de la figure, dans la mesure où on la rencontre souvent au théâtre. Mais la dubitation est également très présente dans le roman, où elle peut apparaître sous la forme d'une interrogation indirecte (« Il se demandait si… », « Il ne savait comment… ») ou sous toutes les formes du choix ou du doute (« Il pensait que…, ou que… », « Il considérait tantôt que…, tantôt que… », etc.).

■ Les principales manifestations de la dubitation

Il est possible de distinguer les manifestations du doute selon l'importance de l'enjeu dramatique et la situation psychologique du locuteur, car la dubitation peut aussi bien être la figure de la réflexion et de la méditation que celle de l'affolement. Voici les deux principaux cas :

Le doute, les atermoiements et le dilemme – Il arrive qu'un personnage, notamment dans la tragédie, s'isole pour faire le point sur sa situation lorsque, par exemple, il suspecte son entourage de comploter contre lui ou de le trahir. De même, par manque de certitude ou par excès de scrupules, certains personnages pensent se mettre à l'abri d'une erreur fatale en parsemant leur discours d'interrogations et de précautions oratoires.

Queneau parodie ce style en faisant s'exprimer avec de telles hésitations un narrateur indécis jusqu'au ridicule :

> « Je ne sais pas très bien où ça se passait… dans une église, une poubelle, un charnier ? Un autobus peut-être ? Il y avait là… mais qu'est-ce qu'il y avait donc là ? Des œufs, des tapis, des radis ? Des squelettes ? Oui, mais avec encore leur chair autour, et vivants. Je crois bien que c'est ça. Des gens dans un autobus. Mais il y en avait un (ou deux ?) qui se faisait remarquer, je ne sais plus très bien par quoi. »
>
> *(Queneau, « Hésitations », Exercices de style)*

Si l'exemple de Corneille ci-dessus est typique du *dilemme*, c'est-à-dire du choix forcé entre deux ou plusieurs solutions dont aucune n'est satisfaisante, on trouve aussi dans le roman des situations comparables que les procédés narratifs et discursifs sont à même de dramatiser de manière riche et subtile, par exemple l'énonciation des questions au discours direct entrecoupant la narration. Dans un passage célèbre, Jean Valjean se demande s'il laissera condamner un innocent à sa place :

> « Et, quoi qu'il fît, il retombait sur ce poignant dilemme qui était au fond de sa rêverie : rester dans le paradis, et y devenir démon ! rentrer dans l'enfer, et y devenir ange ? Que faire, grand Dieu, que faire ? […]. À de certains moments, luttant contre sa lassitude, il faisait effort pour ressaisir son intelligence. Il tâchait de se poser une dernière fois, et définitivement, le problème sur lequel il était en quelque sorte tombé

d’épuisement. Faut-il se dénoncer ? Faut-il se taire ? – Il ne réussissait à rien voir de distinct. »

(Hugo, Les Misérables, I, VII, 3)

L’égarement **–** C’est le stade paroxystique de la dubitation. Un héros victime du sort s’interroge désespérément, parfois même dans un accès de folie, pour tenter de déterminer son action ou sa fuite dans des conditions extrêmes. Ainsi Hermione, partagée entre l’amour et la vengeance, se demande, au comble de la perplexité, si elle a eu raison de commander à Oreste le meurtre de Pyrrhus qu’elle aime encore :

« Où suis-je ? Qu’ai-je fait ? Que dois-je faire encore ?
Quel transport me saisit ? Quel chagrin me dévore ?
Errante et sans dessein, je cours dans ce palais.
Ah ! ne puis-je savoir si j’aime ou si je hais ? »

(Racine, Andromaque, V, 1)

► DIALOGISME.

E

Ellipse (n.f.)

Ce terme désigne en général toute suppression dans un discours ou un récit.

On peut distinguer deux sortes d'ellipses : l'***ellipse grammaticale*** et l'***ellipse narrative***.

■ L'ellipse grammaticale

On entend ainsi la suppression de termes qu'exigerait normalement la phrase pour être complète. Mais cette suppression ne rend pas nécessairement son sens obscur. Un exemple canonique est fourni par Racine :

« Je t'aimais **inconstant** ; qu'aurais-je fait **fidèle** ? »

(Andromaque, IV, 5)

Ce vers, extrait d'une tirade d'Hermione adressée à Pyrrhus, pourrait être développé ainsi, de manière plus banale : « Je t'aimais *alors que tu étais* inconstant ; qu'aurais-je fait *si tu avais été* fidèle ? » Ici, l'ellipse porte sur deux subordonnées. Si l'on comprend aisément qu'« inconstant » est attribut du complément d'objet – il ne peut en être autrement puisque le sujet est féminin – le second adjectif ne se rapporte à Pyrrhus que par la logique. C'est en fait le parallélisme des deux ellipses qui donne sa clarté au vers.

L'ellipse caractérise également le style télégraphique, la petite annonce et le journal intime, lorsque celui-ci se borne à quelques notes à peine rédigées :

« En pleine réaction. Jésuites. Montalembert. Parti de l'Inquisition. Le passé redevient féroce. »

(Hugo, Choses vues, 24 mai 1850)

On parle de **brachylogie** (du grec *brachus,* « court », et de *logos,* « discours », le terme signifie « expression abrégée »), lorsqu'une ellipse devient abusive. Mais le problème est de déterminer à partir de quel stade un procédé peut être considéré comme fautif. Deux critères peuvent cependant être retenus : l'obscurité de l'expression et les raccourcis, qui sont autant d'entorses à la grammaire. Exemple du premier type :

« **Objet de mes vœux**, je n'appartenais plus à l'humanité ! »

(Lautréamont, Les Chants de Maldoror)

On doit comprendre : « *Tel était* l'objet de mes vœux, … » En exemples du second type, la langue commerciale et publicitaire est très riche : « solutions crédit », « réflexe logement », etc. (ellipse fréquente des prépositions). En littérature, on use également de raccourcis commodes lorsqu'on fait, par exemple, l'économie de verbes déclaratifs : « Tiens ! *sursauta*-t-il. »

■ L'ellipse narrative

La suppression est ici celle d'un élément de l'histoire racontée. Le roman et le cinéma sont nécessairement des arts elliptiques parce que certaines scènes seraient trop longues ou inutiles à la compréhension de l'action :

« Il s'endormit quelques minutes au point de ne plus savoir où il était. **En se réveillant** […].

Il comprit vaguement que ces hommes appartenaient à la duchesse ; aussitôt il s'évanouit profondément. **Quelques temps après** […]. »

(Stendhal, La Chartreuse de Parme, II, 22)

Mais au-delà de ses seules nécessités techniques, l'ellipse peut être un moyen de souligner le manque d'intérêt des épisodes occultés, comme en témoigne ce début de chapitre tiré de la fin de *L'Éducation sentimentale,* où Flaubert insiste sur l'existence vide et sans but de son héros dans un récit manifestement accéléré :

« **Il voyagea.**

Il connut la mélancolie des paquebots, les froids réveils sous la tente, l'étourdissement des paysages et des ruines, l'amertume des sympathies interrompues.

Il revint.

Il fréquenta le monde, et il eut d'autres amours encore. Mais le souvenir continuel du premier les lui rendait insipides ; et puis la véhémence du désir, la fleur même de la sensation était perdue. Ses ambitions d'esprit avaient également diminué. **Des années passèrent** ; et il supportait le désœuvrement de son intelligence et l'inertie de son cœur. »

(L'Éducation sentimentale, III, 6)

N.B. La métonymie et la synecdoque constituent souvent des ellipses grammaticales (voir l'article).*

► MÉTONYMIE ET SYNECDOQUE, ZEUGME.

. G. Genette, *Figures III,* Le Seuil, 1972, p. 139-141.

EMBRAYEURS (n.m.)

Terme de linguistique emprunté à R. Jakobson et traduit de l'anglais shifters ***: les embrayeurs s'articulent, « embrayent », sur la situation d'énonciation* ; ils manifestent dans l'énoncé* la présence du locuteur, sujet de l'énonciation.***

Je te vois ce soir.

Pour élucider cet énoncé, il faut se représenter l'acte d'énonciation qui le produit. Les pronoms personnels « je », « te », le présent du verbe et le déictique* temporel « ce soir » sont opaques si on ignore qui parle (*je*), à qui (*tu*), et quand (moment par rapport auquel se situe le *ce soir*). Ce sont donc les coordonnées du réel (MOI-ICI-MAINTENANT) qui structurent la situation d'énonciation et explicitent les embrayeurs.

■ Embrayage et débrayage

L'embrayage désigne l'emploi des embrayeurs et le débrayage, leur absence. On peut ainsi opposer les énoncés dans lesquels la présence du sujet de l'énonciation est manifeste, et que Benveniste appelle discours*, à ceux qui effacent la présence du sujet de l'énonciation, et que Benveniste désigne du terme de récit* ; le discours se caractérise en effet par l'embrayage, tandis que le récit suppose le débrayage :

« À qui me retiendrai-je ? Oh ! si j'allais faillir
En sentant sous mes pieds le monde tressaillir ! »

(V. Hugo, Hernani, IV, 2)

Le discours théâtral prend sens par la mise en scène qui a notamment pour effet d'éclairer les embrayeurs (« me », « je », « mes » et le futur de l'indicatif « retiendrai »).

Le récit « pur » évite à l'inverse les embrayeurs, tous les repérages (en particulier spatio-temporels) s'opérant à l'intérieur de l'énoncé, par pronominalisation et anaphorisation :

« Ce soir-là, ils dînèrent dans une auberge, au bord de la Seine. La table était près de la fenêtre. Rosanette en face de lui ; et il contemplait son petit nez fin et blanc, ses lèvres retroussées, ses yeux clairs, ses bandeaux châtains qui bouffaient, sa jolie figure ovale. »

(G. Flaubert, L'Éducation sentimentale, II, 2)

Centré sur la troisième personne, seule personne à être dégagée de l'espace de l'énonciation, cet extrait se caractérise par le débrayage : l'histoire semble s'écrire d'elle-même, et le texte apparaît comme séparé de sa propre source d'énonciation, du fait de l'absence d'embrayeurs. Le passé simple, temps du débrayage, est coupé du présent (MAINTENANT de l'énonciation).

Cependant, certains auteurs tirent de puissants effets littéraires de la combinaison de l'embrayage et du débrayage (du récit et du discours) :

« Une circonstance lui donna un frisson d'horreur ; il remarqua que beaucoup de ces malheureux habits rouges vivaient encore ; ils criaient évidemment pour demander du secours, et personne ne s'arrêtait pour

leur en donner. **Notre** héros, fort humain, se donnait toutes les peines du monde pour que son cheval ne mît les pieds sur aucun habit rouge. »

(Stendhal, La Chartreuse de Parme, I, 3)

L'irruption d'un embrayeur dans un récit caractérisé par le débrayage y marque en l'occurrence l'intrusion de l'auteur. Celui-ci ajoute un commentaire ironique à sa propre narration, et désamorce, ce faisant, l'effet pathétique suscité par la description des horreurs de la guerre, lors de la bataille de Waterloo. En même temps qu'il suscite une prise de distance, le discours de l'auteur à son lecteur crée une complicité ludique entre eux.

N.B. Les déictiques, qui organisent le temps et l'espace, en prenant en compte la position du locuteur (sujet de l'énonciation) et ses gestes, peuvent être considérés comme des embrayeurs particuliers.

► DÉICTIQUE, DISCOURS ET RÉCIT, ÉNONCÉ ET ÉNONCIATION.

. R. Jakobson, *Essais de linguistique générale,* traduit de l'anglais par Nicolas Ruwet, éd. de Minuit, 1963, 3e partie, chap. 9.

EMPHASE (n.f.)

1. Terme général de rhétorique désignant toutes les formes d'ornement du discours qui tendent au renforcement de l'expression en vue de toucher ou de plaire.

« Ô Jésus, innocent Jésus, faut-il que vous confessiez que vous avez mérité ce dernier supplice ? Il le faut, il le faut, mes frères. Les hommes lui imposent des crimes qu'il n'a pas commis ; mais Dieu a mis sur lui nos iniquités, et voilà qu'il va en faire amende honorable à la face du ciel et de la terre. Aussitôt qu'il voit cette croix, où il devait être bientôt attaché : Ô mon père, dit-il, elle m'est bien due, non à cause des crimes que les Juifs m'imposent, mais à cause de ceux dont vous me chargez. »

(Bossuet, sermon « sur la Passion »)

Plusieurs procédés emphatiques se conjuguent pour faire de cet extrait un beau morceau d'éloquence : apostrophe*, prosopopée*, subjection (procédés polyphoniques), épanalepses*, antithèses*, etc. (figures de construction). L'emphase concerne des figures et des procédés stylistiques variés, trop nombreux pour être énumérés exhaustivement ici. Les figures emphatiques touchent plus particulièrement à l'emploi de certaines images (métaphore* notamment), à des procédés complexes comme l'hypotypose*, à l'amplification, où l'hyperbole* occupe une position centrale, à l'accumulation (gradation*…) et aux diverses formes de redondance, à la répétition (anaphore*, anadiplose*, épanalepse*…), à l'hésitation (éparnorthose*, dubitation*, prétérition*…), à l'allongement (périphrase*…), à la construction (antithèse*…), sans compter le travail sur le rythme et le développement de la phrase (cadence*, période*…).

2. En grammaire, ce terme désigne le soulignement d'un constituant de la phrase par des procédés syntaxiques.

Voici un énoncé (1), reformulé selon plusieurs transformations emphatiques, de (2) à (4) :

Oudry peignait des animaux. **(1)**

Des animaux, Oudry **en** peignait. (2)

Oudry, **lui,** peignait des animaux. (3a)

Oudry peignait des animaux, **lui.** (3b)

Des animaux, Oudry **en** peignait, **lui.** (4)

L'énoncé (2) met l'accent sur le complément d'objet de (1). Les deux transformations suivantes soulignent le sujet avec une nuance de sens : (3a) oppose simplement le peintre désigné à d'autres ; (3b) le cite en exemple. L'énoncé (4) cumule les transformations (2) et (3b).

► FIGURE.

ÉNALLAGE (n.f.)

Figure consistant à modifier, par rapport à la formulation courante, un mode, un temps, une personne ou toute structure verbale.

L'énallage du mode – Le procédé le plus courant est celui qui remplace l'indicatif par l'infinitif précédé de la préposition *de.* On le trouve fréquemment chez La Fontaine :

« Et grenouilles **de se plaindre,**

Et Jupin **de leur dire** : "Eh quoi ? votre désir

À ses lois croit-il nous astreindre ?" »

(« Les Grenouilles qui demandent un roi », Fables, III, 4)

Il est également possible de dramatiser un récit en remplaçant un conditionnel passé par un imparfait de l'indicatif. Voici comment le colonel Chabert raconte son évasion d'une fosse commune à la bataille d'Eylau :

« En furetant avec promptitude, car il ne fallait pas flâner, je rencontrai fort heureusement un bras qui ne tenait rien, le bras d'un Hercule ! un bon os auquel je dus mon salut. Sans ce secours inespéré, je **périssais**. »

(Balzac, Le Colonel Chabert)

L'énallage du temps – On trouve dans le langage courant des formulations du type : « Qu'il *était* mignon, le petit chien à sa mémère ! » (remplacement du présent par un imparfait qui essaie d'imiter celui d'une narration). En littérature, le procédé le plus habituel est sans doute le *présent de narration,* appelé aussi *présent historique.* Mais on ne peut parler véritablement d'énallage que lorsque ce présent surgit au cours d'un récit au passé. Il constitue un des marqueurs de l'hypotypose* dans la mesure où il contribue à rendre un récit plus vivant par la réactualisation temporelle qu'il opère. Le récit de Théramène, qui commence au passé pour se poursuivre au présent, en fournit un exemple :

« À peine nous sortions des portes de Trézène,

Il était sur son char ; […]

Un effroyable cri, sorti du fond des flots,

Des airs en ce moment à troublé le repos ;
Et du sein de la terre une voix formidable
Répond en gémissant à ce cri redoutable. »

(Racine, Phèdre, V, 6)

L'énallage de la personne – L'actualisation* de la personne peut aussi donner lieu à une énallage. C'est notamment le cas lorsqu'on dit à un enfant : « alors, *on* a été sage ? » ou lorsque les domestiques s'adressent à leurs maîtres : « Madame est servie », ce qui rappelle le vouvoiement à la troisième personne en espagnol et en italien. Un autre exemple courant est le « nous » qui remplace le « je » lorsque s'expriment les rois, les papes et les écrivains ; ou encore le « je » des philosophes (Descartes en particulier) qui a la valeur universelle du « nous », celle de l'humanité. Dans ses *Commentaires,* César parle de lui-même à la troisième personne, comme pour introduire une distance entre l'écrivain et le héros. Par un procédé assez semblable les monarques parlent aussi parfois à la troisième personne, notamment dans la tragédie. Néron s'adresse ainsi à Narcisse :

« **Néron** impunément ne **sera** pas jaloux. »

(Racine, Britannicus, II, 2)

On peut éventuellement considérer comme une énallage de la personne le passage du « vous » au « tu » :

DON RODRIGUE
N'**épargnez** point mon sang : **goûtez** sans résistance
La douceur de ma perte et de votre vengeance.
CHIMÈNE
Hélas !
DON RODRIGUE
Écoute-moi. […].

(Corneille, Le Cid, III, 4)

► HYPALLAGE, HYPOTYPOSE.

ENJAMBEMENT (n.m.)

Débordement syntaxique de la césure* ou de la fin de vers*, sans mise en valeur particulière.

Exemple d'enjambement ***interne*** (d'un hémistiche* sur l'autre) :

« Et, comme un long linceul, traînant à l'Orient »

(Baudelaire, « Recueillement », Les Fleurs du mal)

Exemple d'enjambement ***externe*** (d'un vers sur l'autre) :

« Déjà la nuit en son parc amassait

Un grand troupeau d'étoiles vagabondes »

(Du Bellay, L'Olive)

L'enjambement est une figure très voisine du rejet* et du contre-rejet*. Comme eux, il résulte d'une discordance entre mètre* et syntaxe. Il en diffère par l'absence d'effets marqués : l'expression déborde le cadre métrique*, qu'elle efface quelque peu, sans mettre en valeur tel ou tel mot.

N.B. – On parle de « césure enjambante ». Voir à ce mot.

– Lorsque le phénomène se produit entre deux strophes, on parle d'« enjambement strophique ».

*– La définition de l'enjambement varie d'un auteur à l'autre. Dans certains traités, le mot désigne tous les phénomènes de discordance entre mètre et syntaxe, et englobe donc le rejet et le contre-rejet. Nous adoptons ici le point de vue de J. Mazaleyrat (*Éléments de métrique française*, A. Colin, 1974), qui vise au contraire à différencier ces trois termes.*

► CÉSURE, CONTRE-REJET, HÉMISTICHE, MÈTRE, REJET, VERS.

ÉNONCÉ (n.m.) et *ÉNONCIATION* (n.f.)

On appelle énonciation ***tout acte individuel de langage, toute mise en œuvre de la langue par un locuteur ; l'***énoncé ***est le produit linguistique singulier de cet acte de langage.***

Je suis devant mon ordinateur.

Pour décoder l'énoncé précédent, il importe de savoir qui est *je*, et comment se situe le présent du verbe *être* dans le temps : le décodage de cet énoncé suppose donc la connaissance de la situation d'énonciation, structurée par les coordonnées du réel MOI-ICI-MAINTENANT. Ce qui intéresse les linguistes, lorsqu'ils étudient l'énonciation, c'est en fait la manière dont celle-ci se reflète dans l'énoncé : quelles traces de l'énonciation y relève-t-on ? Ce sont les embrayeurs* qui articulent énoncé et énonciation, et qui permettent par conséquent à l'énonciation de se refléter dans l'énoncé.

■ Spécificité de l'énonciation littéraire

Parce qu'elle n'induit ni décodage immédiat ni réciprocité véritable, l'énonciation littéraire est spécifique. L'énoncé littéraire entretient avec l'énonciation qui le produit des relations particulières, ritualisées et contrefaites : c'est précisément cet artifice qui révèle les visées esthétiques de l'œuvre, de sorte que sa mise au jour est un passage obligé de l'analyse littéraire.

L'énoncé littéraire peut reconstruire artificiellement, fictivement, la situation de l'énonciation censée l'avoir produit :

> « Cette complaisance de ma part est le prix de celle qu'[Émilie] vient d'avoir, de me servir de pupitre pour écrire à ma belle Dévote, à qui j'ai trouvé plaisant d'envoyer une lettre écrite du lit et presque d'entre les bras d'une fille, interrompue même pour une infidélité complète, et dans laquelle je lui rends un compte exact de ma situation et de ma conduite. »
>
> *(Ch. de Laclos, Les Liaisons dangereuses, Lettre 47)*

Les romans épistolaires, par leur usage des embrayeurs, cherchent à recréer une situation d'énonciation similaire à celle d'un discours oral. La lettre se veut (hypocritement) au plus près de la communication ordinaire. Laclos, dans ce travail de reconstruction, soigne chaque détail, comme le révèle l'invention du « pupitre » : en décrivant la situation d'énonciation dans sa pragmatique scandaleuse, Laclos montre comment

celle-ci peut influer sur le sens de l'énoncé, en l'occurrence la lettre à la « belle Dévote ».

L'énoncé littéraire peut au contraire s'efforcer d'ignorer sa propre source pour paraître s'autoproduire, dans le cas des récits* (au sens que Benveniste donne à ce terme en l'opposant au discours*) :

> « Le lendemain, après le dîner, comme on sortait de table, Cunégonde et Candide se trouvèrent derrière un paravent ; Cunégonde laissa tomber son mouchoir, Candide le ramassa, elle lui prit innocemment la main […]. »
>
> *(Voltaire, Candide, I)*

Par le débrayage caractéristique du récit, l'énoncé littéraire efface ici toute trace de l'énonciation. L'histoire de Cunégonde et de Candide semble s'écrire d'elle-même.

L'étude de la narration et de ses caractéristiques génériques passe donc par l'analyse de l'énonciation. Des romans tels que *Les Illustres Françaises* de Robert Challe, ou encore ceux de Barbey d'Aurevilly, jouent sur l'énonciation et sa « feintise » : ils dédoublent ou démultiplient les instances narratrices, et fondent leur architecture sur la polyphonie*.

► EMBRAYEURS, POLYPHONIE, DISCOURS ET RÉCIT.

. É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale,* Gallimard, 1966, chap. XVIII et XX ; C. Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation de la subjectivité dans le langage,* A. Colin, 1980 ; D. Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire,* Dunod, 1986.

ÉPANALEPSE (n.f.)

Cette figure consiste à répéter de manière expressive un mot ou un groupe de mots à la suite.

« J'ai tout vu, tout fait, tout usé. Puis l'illusion s'est détruite, et, trop **désabusé ! … Désabusé ! … Désabusé ! … Suzon, Suzon, Suzon !** que

tu me donnes de tourments !… »

(Beaumarchais, Le Mariage de Figaro, V, 3)

On remarque qu'ici deux figures de répétition sont associées : l'anaphore* de « tout » et l'épanalepse de « Désabusé » et de « Suzon ». Cette dernière figure convient particulièrement aux exclamations et aux appels désespérés, mais aussi au ton persuasif et autoritaire :

« Car la France n'est pas seule ! **Elle n'est pas seule ! Elle n'est pas seule !** »

(De Gaulle, « Appel du 18 juin 1940 »)

Ce peut être aussi un moyen d'invocation poétique soulignant par exemple une obsession :

« Je suis hanté. **L'Azur ! L'Azur ! L'Azur ! L'Azur !** »

(Mallarmé, « L'Azur », Poésies)

N.B. La définition de l'épanalepse est l'une des plus controversées. Chez certains auteurs, cette figure qui prend les acceptions les plus diverses est considérée comme synonyme de réduplication, d'anaphore, d'épiphore, d'antépiphore, d'anadiplose*, d'épanadiplose ou d'autres encore.*

► ANADIPLOSE, ANAPHORE, CHIASME.

ÉPANODE (n.f.)

Procédé consistant à reprendre les mots qui se trouvent dans une phrase pour les expliquer ou les commenter ensuite un à un.

« On dit doucement, dans l'Europe chrétienne, que les Anglais sont **des fous** et **des enragés** : **des fous**, parce qu'ils donnent la petite vérole à leurs enfants pour les empêcher de l'avoir ; **des enragés**, parce qu'ils communiquent de gaieté de cœur à ces enfants une maladie certaine et affreuse, dans la vue de prévenir un mal incertain. Les Anglais, de leur côté, disent : "Les autres Européens sont des **lâches** et des **dénaturés** : ils sont **lâches**, en ce qu'ils craignent de faire un peu de mal à leurs

enfants ; **dénaturés**, en ce qu'ils les exposent à mourir un jour de la petite vérole" »

(Voltaire, Lettres philosophiques, XI, « Sur l'insertion de la petite vérole »)

N.B. Synonyme d'épanode : ***régression****.*

Épanorthose (n.f.)

Cette figure consiste à revenir sur un propos pour le modifier.

■ Les deux formes opposées de l'épanorthose

– *L'épanorthose atténuative.*

Un locuteur peut revenir sur un propos pour l'adoucir :

Son attitude est choquante, **disons originale**.

– *L'épanorthose renforçant une idée.* C'est l'effet inverse :

C'est une pensée plutôt rétrograde, **voire moyenâgeuse**.

■ Figures voisines : la correction et la rétractation

– *La correction* est une épanorthose qui va jusqu'à refuser un terme employé, jugé inadéquat, pour lui en substituer un autre. La correction proprement dite s'applique plutôt aux propos d'un interlocuteur : « Vous me parlez d'une automobile ; *j'appelle cela une guimbarde* ». Lorsque le locuteur se corrige lui-même, on parle d'**auto-correction**, ainsi dans la « tirade des nez » de *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand :

« Descriptif : "C'est un roc ! c'est un pic !… c'est un cap ! **Que dis-je, c'est un cap ? C'est une péninsule !**" »

Lorsque la correction ou l'auto-correction sont une manière de renforcer une idée sur le mode de l'agressivité, on parle d'**anthorisme** :

« Il faut vous oublier, **ou plutôt vous haïr.** »

(Racine, Andromaque, I, 4)

– *La rétractation* consiste à nier purement et simplement ce qui précède :

« Tout est désert. **Mais non ;** seul près des murs noircis,
Un enfant aux yeux bleus, un enfant grec, assis,
Courbait sa tête humiliée ; »

(Hugo, « L'Enfant », Les Orientales, XVIII)

N.B. Synonymes d'épanorthose : **Expolition** *(uniquement pour H. Morier,* Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, PUF, 1961),* **rétroaction, palinodie** *(forme poétique désignant par extension la rétractation).*

► APOSIOPÈSE, DUBITATION, EUPHÉMISME, LITOTE, PRÉTENTION.

ÉPITHÈTE (n.f. et adj.)

1. L'épithète est adjointe à un nom (du grec épithéton***, signifiant « qui est ajouté ») pour en compléter le sens. À l'origine, l'épithète n'est pas nécessairement un adjectif qualificatif.***

Achille aux pieds légers.

On appelle notamment *épithète homérique* les compléments déterminatifs traditionnellement attachés à un héros, et synthétisant sa caractéristique mythique.

2. En grammaire, le terme se spécialise pour désigner une fonction de l'adjectif qualificatif : lorsque celui-ci qualifie directement le substantif, sans être séparé de lui par un verbe ni par une virgule, il est dit épithète :

Elle portait une belle robe bleue.

Les adjectifs *belle* et *bleue* sont tous deux épithètes du substantif *robe.*

On peut distinguer les épithètes de *nature* exprimant une qualité permanente et essentielle (*vertes prairies*), les épithètes de *caractère,* caractérisant le substantif en lui adjoignant un trait distinctif (*un homme*

intelligent), et les épithètes de *circonstance,* qualifiant transitoirement le nom (*il a un air triste aujourd'hui*).

■ Place de l'adjectif épithète

La place de l'adjectif épithète peut avoir une répercussion sur son sens et l'effet littéraire qu'il produit. On peut par exemple opposer :

Un homme grand et **un grand homme.**

Postposée, l'épithète *grand* a une valeur descriptive, non axiologique (*grand* ne valorise pas, il n'évalue pas le substantif sur l'axe bon-mauvais). Antéposée, en revanche, l'épithète prend une valeur axiologique, elle devient plus abstraite et symbolique, plus chargée de la subjectivité du sujet parlant. Pour que le critère de la place soit valide, il faut vérifier que l'adjectif puisse aussi bien être antéposé que postposé. Or, des contraintes rythmiques et sémantiques pèsent sur l'organisation du groupe nominal :

– les adjectifs courts précèdent les substantifs longs, car le français tend à assembler les mots par masses croissantes :

Un gros cartable (**gros** est descriptif, non axiologique) ;

– les adjectifs relationnels ne peuvent qu'être postposés (ils ne peuvent varier en degré ni être détachés par une virgule, ni être attributs) :

Une carte routière (= de la route).

■ Effets littéraires liés à l'antéposition de l'épithète

L'antéposition suscite l'abstraction de l'épithète, et peut lui conférer une valeur symbolique ; elle est aussi une mise en relief, renforçant la puissance sémantique* de l'adjectif :

« Dis-moi, ton cœur parfois s'envole-t-il Agathe,
Loin du **noir** océan de **l'immonde** cité,
Vers un autre océan où la splendeur éclate,
Bleu, clair, profond, ainsi que la virginité ? »

(Baudelaire, « Moesta et errabunda », Les Fleurs du mal)

Dans ce poème, qui oppose la corruption de la cité au rêve d'innocence, l'antéposition confère aux deux épithètes « noir » et « immonde » une grande force poétique ; par l'antéposition, l'adjectif « noir » prend surtout une valeur symbolique, opposée à celle du « bleu » (dans le 4e vers).

► SÉMANTIQUE.

ÉTYMOLOGISME (n.m.)

Du grec étumos***, « authentique », et*** logos***, « discours, science », procédé consistant à employer un mot dans son sens étymologique, c'est-à-dire conforme à son origine historique.***

■ Les formes de l'étymologisme

Dans la littérature, l'étymologisme peut avoir deux principales fonctions :

Il rappelle le sens oublié d'un mot – C'est le cas dans l'extrait suivant qui ravive le mot « navré » dans son sens de « blessé » en français médiéval et classique :

« Et dans la chair navrée des roses après l'orage […]. »

(Saint John-Perse, « Le Banyan de la pluie », Exil [Pluies])

Les mots peuvent être rapprochés de leur étymologie latine et retrouver ainsi des sens disparus. Ainsi le titre *Charmes* renvoie à *Carmina,* chants religieux. Autres exemples :

« Si tu courbes un monstre, tue

Ce monstre, et la bête abattue

Le col tranché, le **chef produit**

Par les **crins** qui tirent les tempes,

Que cette plus pâle des lampes
Saisisse de marbre la nuit ! »

(Valéry, « La Pythie », Charmes)

Ici, le « chef » signifie la tête (*caput*), « produit » (de *producere*) signifie « tiré en avant » et les « crins » sont les cheveux (*crinis*). Parfois certains mots trouvent dans la poésie un double sens, actuel et étymologique, et créent une ambiguïté (voir à amphibologie*). C'est le cas du mot « âme » qui désigne également le souffle (du latin *anima*) :

« Nymphes ! si vous m'aimez, il faut toujours dormir !
La moindre **âme** dans l'air vous fait toutes frémir »

(Valéry, Fragments du « Narcisse », Charmes)

II retrouve une forme disparue d'un mot – C'est notamment le cas des doublets étymologiques. On connaît « récupérer »/« recouvrer », « raide »/« rigide », etc. Mais d'autres sont beaucoup plus rares, comme « guivre » (du latin *vipera*), mot dont l'emploi permet un jeu phonique (assonance* et allitération*) dans les vers suivants :

« Cette **guivre** qui me dé**guise**
D'animale simplicité. »

(Valéry, « Ébauche d'un serpent », Charmes)

■ Les « fausses » étymologies

En rhétorique classique, l'étymologie est un mode de preuve, à condition toutefois qu'il s'agisse d'un argument sérieux, ce qui n'est pas le cas des nombreuses étymologies fantaisistes qu'on invente parfois à des fins de tromperie ou de dérision : on connaît les plaisanteries obscènes des collégiens sur le mot « constater » ou encore les divagations de Coluche sur « suspect ». Ce genre de bouffonnerie n'échappe pas à Alfred Jarry :

« Mer farouche et inhospitalière qui baigne le pays appelé Germanie, ainsi nommé parce que les habitants de ce pays sont tous **cousins germains.** »

(Ubu roi, V, 4)

► ANTANACLASE, SYLLEPSE.

. J. Paulhan, *La Preuve par l'étymologie,* Paris, 1953.

EUPHÉMISME (n.m.)

Cette figure tend à adoucir l'expression d'une réalité grossière, brutale ou susceptible de provoquer des sentiments de crainte ou de gêne.

Il nous a quittés signifie **il est mort.**

Il a choisi de nous quitter signifie **il s'est suicidé.**

■ Les principaux procédés de l'euphémisme

L'antiphrase* – C'est sans doute l'un des plus anciens procédés. Il consistait par exemple, dans la Grèce antique, à appeler les Érynnies les « Bienveillantes », alors que ces divinités inspiraient justement la plus grande terreur aux Grecs.

La métaphore* – Une vie de « bâton de chaise » signifie une vie particulièrement agitée, parfois même suspecte moralement.

L'exténuation* **–** « Il n'a pas inventé l'eau tiède » signifie « il est demeuré ».

L'emploi d'un terme de sens affaibli – Un « non-voyant » pour un aveugle.

L'effacement lexical (refus d'employer un terme) – « Il a marché dans ce que je pense ». Autre exemple chez Brassens, lorsqu'il raconte comment l'anatomie d'un gorille ne laisse pas indifférentes les visiteuses du zoo :

« Avec impudeur, ces commères

Lorgnaient même **un endroit précis**

Que, rigoureusement, ma mère
M'a défendu d'nommer ici. »

(Brassens, « Le Gorille »)

Cet effacement est en réalité un pseudo-euphémisme : on évite certes la grossièreté en ne nommant pas l'objet tabou, mais c'est en réalité un moyen de l'hypertrophier malicieusement. La frontière est parfois difficile à établir entre l'euphémisme et la litote*. Le procédé est ici à rattacher aux techniques de l'humour*.

Le métaplasme* (transformation morphologique d'un mot) – C'est le cas de nombreux jurons déguisés, comme « jerniquenne » (littéralement : « je renie Dieu »). Voir notamment l'acte II du *Dom Juan* de Molière qui fournit une grande variété d'exemples de ce type.

La périphrase* ou la pronomination – Au chapitre 6 de *Candide,* Voltaire propose un euphémisme pour désigner une prison : « des appartements d'une extrême fraîcheur, dans lesquels on n'[est] jamais incommodé du soleil ». Cette périphrase repose également sur le procédé d'exténuation*.

La métalepse* (figure substituant notamment le résultat d'une action à l'action elle-même) – « Il n'est plus parmi nous » peut signifier « il est mort ».

■ Valeur de l'euphémisme

Dans la littérature classique, ce procédé sert le plus souvent à respecter, au moins formellement, les bienséances. On évite ainsi d'exprimer trop clairement tout ce qui peut heurter la morale, la religion ou le pouvoir. Gil Blas, alors secrétaire de l'archevêque de Grenade, est chargé par ce dernier de le prévenir des premiers signes d'un gâtisme naissant. Ici l'euphémisme, qui repose principalement sur les circonlocutions et l'emploi de termes minorants, est justifié par une politesse servile :

« […] Puisque vous m'avez recommandé d'être franc et sincère, je prendrai la liberté de vous dire que votre dernier discours ne me paraît

pas **tout à fait** de la force des précédents. […] Je trouve [cette pièce] excellente, quoi qu'**un peu** au-dessous de vos autres ouvrages. »

(Lesage, Histoire de Gil Blas, VII, 4)

Le contexte nous éclaire sur le véritable sentiment du héros à propos de cette mauvaise homélie qu'il traite un peu plus haut, dans un monologue intérieur, de « capucinade ». On voit ici que l'euphémisme n'est pas sans rapport avec l'ironie*.

Dans la langue actuelle, le respect de certaines bienséances, ainsi que les grands tabous du sexe, de la scatologie et de la mort n'ont pas vraiment disparu ; mais les procédés euphémiques s'appliquent en outre aux réalités qui choquent la sensibilité contemporaine, notamment en ce qui concerne certaines maladies graves ou réputées dévalorisantes, ainsi que la plupart des problèmes sociaux. On ne parle plus de sourds, mais de « malentendants » ; les infirmes ont cédé la place aux « handicapés » ; les grèves sont devenues des « débrayages » ou des « arrêts de travail », les ouvriers des « agents d'ateliers » et les chômeurs des « demandeurs d'emploi ». Il semble qu'aujourd'hui l'euphémisme reflète moins la crainte d'instances supérieures que le respect (sans doute tout aussi suspect) des acteurs de la démocratie.

► ANTIPHRASE, EXTÉNUATION, HUMOUR, HYPERBOLE, IRONIE, LITOTE, MÉTAPLASME, MÉTAPHORE, PÉRIPHRASE.

EXTENSION (n.f.), *EXTENSITÉ*,(n.f.) *COMPRÉHENSION* (n.f.)

En linguistique, l'extension ***désigne l'ensemble des référents* auxquels un nom renvoie en langue,*** l'extensité ***l'ensemble des référents auxquels il renvoie en discours, et*** l'intension ***ou*** compréhension ***la définition sémantique (telle qu'elle se présente dans un dictionnaire) de ce nom.***

Trois chevaux sont dans ce pré.

Ici, l'*extensité* du nom « cheval » est donnée par l'adjectif numéral cardinal « trois », et par l'adjectif démonstratif déictique* « ce » qui

renvoie à une situation d'énonciation* particulière. On voit par conséquent que l'extensité d'un nom est limitée par la détermination* de ce nom, à laquelle participe la caractérisation* (ensemble de traits distinctifs).

En *compréhension,* le cheval est : un grand mammifère à crinière, plus grand que l'âne, domestiqué par l'homme pour le transport et le trait. La compréhension correspond donc au niveau de la langue, tandis que l'extension est donnée par la mise en discours.

■ Les effets littéraires liés à l'extension

Ils recoupent ceux liés à l'actualisation* et à la détermination* : lorsque les noms sont dotés d'une extensité qui les détermine en permettant à leurs référents d'être identifiés, l'univers poétique ou romanesque s'impose clairement à la conscience du lecteur. Dans les cas inverses où un nom n'est pas déterminé, l'image du monde décrit peut apparaître plus confuse :

> « Frédéric fut d'abord ébloui par les lumières ; il n'aperçut que de la soie, du velours, des épaules nues, une masse de couleurs qui se balançaient aux sons d'un orchestre caché par des verdures, […]. »
>
> *(Flaubert, L'Éducation sentimentale)*

Vu par Frédéric, le bal est décrit comme un mélange impressionniste de sensations visuelles et auditives. L'article partitif (« ***de la*** soie », « ***du*** velours ») présente les vêtements comme des substances continues qui ont tendance à s'interpénétrer, à fusionner en « une masse de couleurs ». Quant à l'article indéfini pluriel (« des épaules »), il donne une extensité imprécise (les référents ne sont pas identifiables) à ce qui est une métonymie* des corps féminins. On voit comment le choix des déterminants du nom procède ici d'une focalisation* interne : la description restitue la vision éblouie de Frédéric.

N.B. « L'extension » a pour équivalent la « référence », et la « compréhension » « l'intension ».

► ACTUALISATION, DÉICTIQUE, DÉTERMINATION, ÉNONCÉ ET ÉNONCIATION, FOCALISATION, RÉFÉRENT.

. G Moignet, *Systématique de la langue française,* Klincksieck, 1981.

EXTÉNUATION (n.f.)

Cette forme d'atténuation consiste à affaiblir la teneur d'un propos, voire à le rendre anodin.

« Quant au surmenage intensif, son activité de fonctionnaire était réglée par des usages **ne s'accommodant d'aucun** excès, et ses heures de loisir, consacrées à la lecture du journal et à sa collection de timbres, ne l'obligeaient pas non plus à une **dépense déraisonnable d'énergie.** »

(M. Aymé, Le Passe-muraille)

Ce portrait d'un paisible agent de l'État redonne de l'intérêt aux lieux communs* sur les « ronds de cuir » grâce à des exténuations amusantes sur les idées de paresse et de routine. La dénégation par le narrateur des termes « excès » et « déraisonnable » pourrait faire apparaître, à première vue, une impression laudative ; mais elle est en réalité une manière ironique* d'affaiblir les valeurs de travail acharné et de dynamisme qui semblent fort éloignées du héros.

■ Formes et emplois de l'exténuation

Dans l'exemple ci-dessus, la figure prend la forme d'une simple atténuation dans l'intensité des tournures. Dans d'autres contextes, elle peut être construite sur une image, comme dans les expressions « ça ne casse pas des briques » ou « ça n'est pas du gâteau ». Dans la langue quotidienne, on utilise souvent des termes dont l'intensité sémantique est inférieure à ce qu'on exprime en réalité, comme « détail » ou « inconvénient » qui peuvent signifier respectivement « argument important » et « danger ». Une phrase telle que « j'approuve la politique

du gouvernement *à ce détail près qu'il ne résout guère le problème du chômage* » relève de l'exténuation. Le procédé est souvent employé à des fins ironiques ou humoristiques*. Il contribue volontiers au ton de la badinerie et représente le contraire de l'emphase*.

■ L'exténuation et les figures associées

L'euphémisme* – On évitera de confondre les deux figures, même si elles coïncident souvent. L'euphémisme, qui peut être construit sur le mode de l'exténuation, n'atténue que des idées susceptibles de choquer, alors que l'exténuation proprement dite peut s'appliquer à toutes sortes de propos dont on veut simplement affaiblir la vigueur.

La litote – On rapproche souvent cette figure de l'exténuation à cause du procédé d'atténuation qui les caractérise toutes deux. Mais l'atténuation sur laquelle repose la litote est un artifice visant à faire entendre précisément le contraire, ce qui en fait en somme une exténuation quant au procédé et une hyperbole* quant au but. Bien souvent, c'est le seul contexte qui déterminera si l'on a affaire à une exténuation ou à une litote.

La contre-litote – Appelée aussi *fausse hyperbole,* cette figure amplifie une idée exagérément afin de faire comprendre paradoxalement la volonté de la diminuer. Elle est donc bien le procédé inverse de la litote*. Lorsque Tintin explique à son ami Tchang ce que pensent les Européens des Chinois, il pousse la caricature si loin qu'il est impossible d'admettre ses propos (même transposés) au sens littéral, ce qui est une manière de désamorcer le préjugé xénophobe. Les Occidentaux s'imaginent en effet :

> « que tous les Chinois sont des hommes fourbes et cruels, qui portent une natte et qui passent leur temps à inventer des supplices et à manger des œufs pourris et des nids d'hirondelles […], que toutes les Chinoises, sans exception, ont des pieds minuscules et que, maintenant encore, les petites filles chinoises subissent mille tortures […]. »
>
> *(Hergé, Le Lotus bleu)*

La compensation – L'exténuation n'est pas non plus sans rapport avec ce procédé par lequel une idée forte est neutralisée par un terme ou un énoncé de sens opposé. Voltaire parle ainsi de Descartes :

> « […] Ce n'est point trop dire qu'il était **estimable même dans ses égarements. Il se trompa,** mais ce fut au moins **avec méthode et avec un esprit conséquent** […]. »
>
> *(Lettres philosophiques, XIV, « Sur Descartes et Newton »)*

Le mot « égarements » est atténué par l'adjectif « estimable » ; de même que « se trompa » est adouci par la suite de la seconde phrase. Le but recherché est ici d'éviter une trop grande dévalorisation de la philosophie cartésienne qui, malgré ses erreurs, a ouvert la route à la pensée moderne.

N.B. Synonymes d'exténuation : **meïosis, tapinose.**

► EMPHASE, EUPHÉMISME, HYPERBOLE, LITOTE.

F

Figure (n.f.)

Tournure remarquable exprimant intentionnellement une idée ou un sentiment grâce aux divers moyens phonétiques, morphologiques, syntaxiques, sémantiques ou logiques, dont dispose la langue.

La notion de figure est traditionnellement indissociable de celle d'écart. Même si ce concept a été attribué à P. Valéry, il remonte à l'Antiquité et n'a cessé de susciter des commentaires. Aujourd'hui, le débat sur l'existence et la nature de l'écart n'est toujours pas clos. Un autre problème soulevé par les figures est celui de leur mode de classement : là encore, linguistes, stylisticiens et rhétoriciens actuels ne manquent pas de s'interroger.

■ Le problème théorique de l'« écart »

D'Aristote à la rhétorique classique **–** Pour Aristote, les figures (*schémata*) s'expliquaient par l'insuffisance du langage à entrer en adéquation avec la complexité de la pensée. La rhétorique classique, principalement aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, a développé l'idée de la figure comme ornement du discours du point de vue des techniques d'expression et, au plan théorique, a conservé manifestement la conception antique d'un langage impropre à rendre compte de toutes les idées et de tous les sentiments. P. Kuentz (voir la bibliographie) rattache cette idéologie au mythe du péché originel, selon lequel les langues seraient constamment en quête d'un langage perdu et mythique, à la fois innocent et univoque, dont l'artifice tendrait à se rapprocher. Le concept d'écart exprime donc la différence entre l'imperfection du langage réel et ses virtualités à conquérir. On retrouve une conception sensiblement identique, quoique laïcisée, dans l'*Essai sur l'origine des langues* de J.-J. Rousseau, qui pose comme originelle une langue poétique et chantée,

réunissant l'information et la communication sensible. Le travail sur la langue est alors conçu comme une reconstruction et ses apports sont de l'ordre du « supplément », selon le mot de J. Derrida (*De la grammatologie*). L'écart entre l'accessoire et l'essentiel, entre la figure et la langue usuelle, se situe sur un fond théologique et laissera des traces profondes dans les siècles suivants. Il est significatif à cet égard que les figures de rhétorique soient encore de nos jours présentées comme des *Procédés annexes d'expression,* titre d'un manuel scolaire de H. Bonnard (Paris, Magnard, 1989) qui fait suite, en le complétant, au *Code du français courant.*

Le problème aujourd'hui – L'ère scientifique pose le problème de l'écart en d'autres termes. Celui-ci suppose une norme, mais laquelle ? Puisque la théologie n'est plus invoquée pour résoudre la question, il faut s'en tenir à des concepts linguistiques ; mais les difficultés sont de taille. S'agit-il d'un écart entre le langage littéraire et le langage usuel ? On peut difficilement répondre par l'affirmative, étant donné que Dumarsais lui-même, auteur du traité *Des tropes ou des différents sens* (1730), remarquait qu'il se fait plus de figures « en un jour de marché à la Halle qu'il ne s'en fait en plusieurs jours d'assemblée académique ». Il est d'ailleurs facile d'énumérer dans l'argot actuel le nombre de synonymes métaphoriques d'un mot comme « argent », pour renoncer à l'hypothèse d'une différence radicale entre la langue populaire et la langue littéraire du point de vue de leur capacité à produire des figures.

Si Fontanier préfère considérer l'écart entre le sens propre (ou littéral) et le sens figuré, le problème reste de déterminer quel est le « degré zéro » de la langue qui sert de référence pour la définition de la figure. La formulation « simple » s'oppose bien sûr à l'expression travaillée ; mais que dire des figures usées, qui ne sont plus ressenties comme telles, ou même figées ? On a longtemps débattu par exemple sur le caractère figural ou non des catachrèses* ; mais il est évident aujourd'hui que toute figure doit être appréciée dans une perspective historique.

Le couple norme-écart n'a pas laissé de gêner les chercheurs du XX^e^ siècle. Tantôt ils l'ont occulté, tantôt ils l'ont réintroduit comme base nécessaire de travail, ce qui paraît contradictoire avec une problématique résolument structuraliste (Groupe Mu, *Rhétorique générale*, 1970).

J. Cohen (*Structures du langage poétique*, 1966) a néanmoins conservé le concept d'écart comme postulat explicite en distinguant langage scientifique et langage poétique. Cela suppose le premier non figural et le second seul habilité à s'écarter des normes de la transparence. Mais cette démarche présente malheureusement des difficultés quant au statut d'une langue plus normative qu'une autre et quant au corpus de référence : y a-t-il des textes, même scientifiques, qui soient dépourvus de figures ? J.-M. Klinkenberg remet la question à l'ordre du jour en citant les travaux de J. Kristeva et des chercheurs roumains, P. Servien et S. Marcus. Le concept d'écart met cette fois en présence non plus des réalités linguistiques, mais des modèles théoriques de langages, comme le modèle de langage scientifique étudié par Marcus, aux possibilités dénombrables et analysables comme un système fini. Dans le même esprit, mais en opérant une sorte de « révolution copernicienne », J. Kristeva oppose au « prosocentrisme » de ses prédécesseurs un « poétocentrisme » qui envisage le langage poétique comme contenant toutes les virtualités linguistiques convenables, le langage scientifique n'en utilisant qu'une partie. Cette analyse a le mérite de bannir les théories de la figure comme exception à on ne sait quelle « règle » et d'en finir avec les connotations plutôt négatives du mot « écart ».

Plus simplement, O. Reboul préfère s'en tenir à une analyse pragmatique du discours en refusant d'établir une hiérarchie *a priori* entre le langage scientifique et le langage poétique : « C'est un écart, dit-il, de se rendre à une soirée en tenue de plage, mais aussi de se rendre à la plage en tenue de soirée » (*Introduction à la rhétorique,* p. 76). Il se demande ainsi dans quelle mesure il faut considérer la figure comme un écart si elle est un donné primordial, consubstantiel à la notion même de langage – et il n'est pas le seul à le penser. Il rejoint par là O. Ducrot et T. Todorov qui remarquent que nombre de figures ne peuvent constituer un écart, ne serait-ce que parce qu'elles se déterminent les unes par rapport aux autres (ils prennent l'exemple de l'asyndète* et de la polysyndète). Ne vaut-il pas mieux considérer que le langage informatif et le langage poétique (entendons cet adjectif au sens large de « littéraire ») obéissent chacun tantôt à des normes communes, tantôt à des normes propres ?

■ Classifications traditionnelles

On ne peut ici énumérer les nombreuses classifications proposées par les rhétoriciens depuis des siècles. Les uns divisent les figures en trois catégories, d'autres en sept… Les structuralistes ont méprisé ces taxinomies en raison de leur caractère arbitraire et non scientifique. Il n'était évidemment pas facile de classer certaines figures dans un chapitre plutôt qu'un autre : par exemple, de nombreuses figures de construction comme le chiasme* sont également des figures de pensée. Mais peu importe, si l'on se contente de voir dans ces classifications, souvent refondues, une utilité essentiellement pédagogique. Plus contestable a été la tentation de simplifier radicalement la terminologie. Certains disciples de R. Jakobson ont été jusqu'à penser que toute la rhétorique de l'*elocutio*, c'est-à-dire des figures (et d'une certaine manière la rhétorique tout court) se ramenait aux deux pôles essentiels correspondant aux axes de la sélection et de la combinaison : la métaphore* et la métonymie*. Mais si la médecine prend soin de nommer les maladies et si le sport énumère minutieusement les figures de patinage artistique et même de skate-board, on voit difficilement en vertu de quel principe les figures de rhétorique n'auraient pas aussi leur nom. On peut proposer le classement suivant, plus ou moins inspiré des traités classiques :

Figures de sens – Ce sont essentiellement les *tropes,* au sens relativement restreint qu'on donne aujourd'hui à ce terme ancien assez vaguement défini, c'est-à-dire les figures de transfert sémantique (voir C. Fromilhague et A. Sancier, *Introduction à la stylistique,* Bordas, 1991). Au sens littéral d'un terme ou d'une locution (signifié non figural), se substitue ainsi un sens figuré au moyen de la métaphore*, de la métonymie*, de la synecdoque, de la métalepse*, etc.

Figures de mots – Elles concernent les jeux sur le lexique (néologismes*, archaïsmes*, étymologismes*, antanaclases*…) et les jeux sur les sonorités (assonances*, allitérations*…).

Figures de pensée – Cette catégorie regroupe notamment les figures de l'ironie*, du paradoxe, ainsi que celles de l'intensité (hyperbole*,

litote*…), de l'énonciation et de la dialectique (apostrophe*, prosopopée*, prolepse*, épanorthose*, parenthèse*…).

Figures de construction – Ce sont les figures qui jouent sur la symétrie (chiasme*…), diverses constructions atypiques (anacoluthe*, asyndète*, hypallage*, zeugme*…), ainsi que les répétitions et les accumulations (anaphore*, épanalepse*, pléonasme*, gradation*…).

■ Classifications nouvelles

On retiendra ici deux types de classification issus de la recherche contemporaine. L'une est fondée sur une distinction entre deux classes, l'autre propose un vaste tableau.

La dichotomie figures macrostructurales/microstructurales – Proposée par G. Molinié, cette distinction fait apparaître deux catégories fondamentales de figures. Les microstructurales concernent « le matériel langagier mis en jeu dans un segment déterminé » et « se signalent d'emblée à l'interprétation » (*Dictionnaire de rhétorique*). C'est le cas du chiasme*, de l'homéotéleute* et de l'hyperbate*, par exemple. En revanche, les macrostructurales « ne s'imposent pas d'emblée à réception pour que le discours soit acceptable ; elles sont donc rarement certaines ; elles sont peu isolables sur des éléments formels précis ou, si elles sont isolables, demeurent en cas de changement de ces éléments » (*ibid.*). C'est le cas notamment de l'allégorie*, de l'hypotypose* et de la prosopopée*. L'intérêt de cette classification simple est d'éviter l'arbitraire et les nombreuses imprécisions des taxinomies classiques.

La classification du Groupe Mu – Également soucieux de remédier à l'empirisme des classifications antérieures, le Groupe Mu dispose les figures dans un tableau à double entrée (éd. 1982, p. 49), en essayant de donner à la rhétorique de l'*elocutio* ce que Mendéléiev donna à la chimie. La première entrée distingue les domaines opératoires : les figures (qui reçoivent le nom générique de **métaboles**) sont divisées en **métaplasmes** (opérations sur la morphologie), en **métataxes** (sur la syntaxe), en **métasémèmes** (sur la sémantique) et en **métalogismes** (sur la logique). La deuxième entrée énumère les quatre opérations (simplifiées ici) :

suppression, adjonction, suppression-adjonction et permutation. À titre d'exemple, l'ellipse* et le zeugme* sont classés dans la catégorie des métataxes par suppression.

► STYLE.

. H. Bonnard, *Procédés annexes d'expression,* Magnard, 1989, 1re partie ; O. Ducrot et T. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage,* Le Seuil, 1972, article « Figure » ; P. Fontanier, *Les Figures du discours,* Paris, 1821-1827, Flammarion, 1968, édition établie et préfacée par G. Genette ; Groupe Mu, *Rhétorique générale,* Larousse, 1970, Le Seuil, « Points », 1982 ; J.-M. Klinkenberg, *Le Sens rhétorique, Essais de sémantique littéraire,* Toronto, GREF/Bruxelles, Les Éperonniers, 1990 ; J. Kristeva, « Pour une sémiologie des paragrammes », *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse,* Le Seuil, « Points », 1969 ; P. Kuentz, « Le "rhétorique" ou la mise à l'écart », *Communications 16,* Paris, 1970 ; G. Molinié, *Éléments de stylistique française,* PUF, 1986 ; *Dictionnaire de rhétorique,* Hachette, « Livre de poche », 1992 ; O. Reboul, *Introduction à la rhétorique,* PUF, 1991 ; J.-J. Robrieux, *Rhétorique et argumentation,* A. Colin, 2010 (rééd.), chapitre 2.

FOCALISATION (n.f.)

La focalisation désigne le point de vue adopté par le narrateur dans la conduite de son récit

Le narrateur donne-t-il au lecteur ou à l'auditeur la totalité des informations nécessaires ? Ou adopte-t-il un point de vue plus particulier, qui lui fait choisir seulement un certain nombre d'informations ? C'est cette « restriction de champ » que l'on nomme focalisation. On peut en distinguer trois grands types :

La focalisation « degré zéro » (ou : « vision par-derrière ») caractérise le point de vue du narrateur omniscient, maître de son récit, et qui fournit

à son lecteur toutes les informations nécessaires. Elle est très fréquente chez les écrivains animés d'un souci « réaliste ».

> « L'Assommoir du père Colombe se trouvait au coin de la rue des Poissonniers et du boulevard de Rochechouart. L'enseigne portait, en larges lettres bleues, le seul mot *Distillation* d'un bout à l'autre. Il y avait à la porte, dans deux moitiés de futaille, des lauriers-roses poussiéreux. »
>
> *(Zola, L'Assommoir, II)*

Dans cette description, qui ne paraît pas orientée dans un sens particulier, le narrateur semble nous livrer toutes les informations dont nous avons besoin.

La focalisation interne (ou : « vision avec ») restreint les informations au point de vue d'un personnage (c'est alors « par ses yeux » que nous vivons la scène). Elle s'est généralisée au XIX^e^ siècle. Flaubert en fait constamment usage :

> « Enfin le navire partit ; et les deux berges, peuplées de magasins, de chantiers et d'usines, filèrent comme deux larges rubans que l'on déroule. »
>
> *(L'Éducation sentimentale, I, 1)*

L'animation du paysage et l'intervention de métaphores* dynamiques montrent que la description se fait du point de vue des passagers du navire. Le procédé est tout à la fois suggestif, riche d'effets, et économe de moyens : il permet de mêler en une seule évocation la description d'un événement et le portrait intérieur d'un personnage, associant ainsi réalisme « objectif » et réalisme « subjectif ».

La focalisation externe (ou : « vision du dehors ») se caractérise par un déficit d'informations de la part du narrateur – qui semble en savoir moins que ses personnages. Ce type de focalisation a tendu à devenir plus fréquent au XX^e^ siècle, dans la littérature « behavioriste » (qui décrit les comportements extérieurs), ou « de l'absurde » (qui décrit un monde privé de signification). Ainsi, dans ce passage de *L'Étranger*, le narrateur Meursault transcrit le spectacle de la rue qu'il a contemplé de sa fenêtre un dimanche :

« Les enfants pleuraient ou se laissaient traîner. Presque aussitôt, les cinémas du quartier ont déversé dans la rue un flot de spectateurs. Parmi eux, les jeunes gens avaient des gestes plus décidés que d'habitude et j'ai pensé qu'ils avaient vu un film d'aventures. Ceux qui revenaient des cinémas de la ville arrivèrent un peu plus tard. Ils semblaient plus graves. Ils riaient encore, mais de temps en temps, ils paraissaient fatigués et songeurs. Ils sont restés dans la rue, allant et venant sur le trottoir d'en face. »

En accumulant les notations disjointes et simplement juxtaposées, le narrateur trahit l'« étrangeté » à sa conscience de ce spectacle pourtant banal.

La présence d'une focalisation dominante dans un récit est toujours significative (d'une habitude propre à l'époque, ou d'un choix esthétique). Plus précisément, les changements de focalisation appellent le commentaire et doivent être évalués en termes d'intention et d'effets de sens. Par exemple, l'extrême variété des focalisations chez Stendhal, et leur mobilité incessante, traduisent souvent une conception « ludique » de la littérature, et un regard ironique sur le personnage.

N.B. – G. Genette (voir la bibliographie) fait de la focalisation une « détermination modale » du récit. D'autres auteurs parlent de « point de vue », « vision », ou « aspect ». Ce sont des métaphores visuelles qu'on ne doit pas prendre dans leur sens premier.

– Le terme de focalisation est parfois utilisé pour désigner la mise en relief d'un prédicat. Voir à thème et prédicat.*

► NARRATEUR, DISCOURS ET RÉCIT.

. *G.* Genette, *Figures III,* Le Seuil, 1972.

FONCTIONS (DU *LANGAGE*) (n.f.)

L'ensemble des langues connues ont en commun certaines fonctions qui ont été analysées et dénommées par R. Jakobson (voir la bibliographie) :

– la ***fonction émotive*** (ou ***expressive***) renvoie au locuteur ou destinateur du message, dont elle révèle les émotions et réactions affectives (notamment par les interjections, les exclamations et la modalisation*) ;

– la ***fonction conative*** (***implicative*** ou ***impressive***) renvoie à l'interlocuteur ou destinataire du message, sur lequel le message s'efforce d'agir (par exemple par l'apostrophe* ou l'impératif) ;

– la ***fonction phatique*** concerne le contact entre le locuteur et l'interlocuteur, soit qu'elle veuille l'établir, le maintenir ou le rompre (ex. « *Allô* », qui établit le contact téléphonique) ;

– la ***fonction référentielle*** renvoie aux objets du monde, réels ou imaginaires ; elle concerne donc l'ensemble des référents* (formant le contexte du message) ;

– la ***fonction poétique*** concerne le message et son agencement qui met en corrélation certains éléments, par exemple en les faisant rimer ;

– la ***fonction métalinguistique*** renvoie au code utilisé, à la langue et à ses éléments constitutifs (la grammaire est un discours essentiellement métalinguistique).

■ Les fonctions du langage dans l'analyse littéraire

La finalité de l'analyse littéraire est principalement de commenter la ***fonction poétique*** du langage. Pour ce faire, elle utilise la ***fonction métalinguistique*** qui lui fournit la terminologie nécessaire.

Toutefois, ce sont les fonctions émotive, conative, phatique et référentielle qui sont les plus utiles, à l'intérieur même du commentaire, permettant de distinguer les différentes motivations de l'auteur, et les visées des discours qu'il agence dans son œuvre. Ces quatre fonctions du langage aident surtout à définir les tons et à repérer les genres.

– La prédominance de la ***fonction émotive*** caractérise le lyrisme ou les textes pathétiques :

« Au moment que je parle, **ah ! mortelle pensée !**

Ils bravent la fureur d'une amante insensée. »

(Racine, Phèdre, IV, 6)

La double exclamation de Phèdre relève de la fonction émotive : l'expression de la jalousie et de la douleur morale qu'elle engendre est ici essentielle.

– Les ***fonctions conative*** et ***phatique*** sont déterminantes lorsqu'il s'agit d'analyser un dialogue, en particulier théâtral, un texte didactique ou encore polémique, argumentatif :

> « **Prenez-y garde**. Qu'est-ce autre chose d'être surintendant, chancelier, premier président, sinon d'être en une condition où l'on a dès le matin un grand nombre de gens qui viennent de tous côtés pour ne leur laisser pas une heure en la journée où ils puissent penser à eux-mêmes ? »
>
> *(Pascal, Pensées, 139)*

Dans ce passage, l'impératif initial a une fonction phatique : il réclame toute l'attention du lecteur. Il a en outre une fonction conative, tout comme l'interrogation rhétorique de la phrase qui le suit : Pascal veut imposer ses arguments à son lecteur, le persuader de la vanité des gloires humaines, l'amener à admettre ses propres déductions.

– Enfin, la ***fonction référentielle*** est essentielle à l'élaboration d'un univers poétique ou romanesque :

> « Une tunique courte et serrée laissait voir toute la hauteur de leur taille, et ne leur cachait pas le genou. Les yeux de ces barbares ont la couleur d'une mer orageuse ; leur chevelure blonde, ramenée en avant sur leur poitrine et teinte d'une liqueur rouge, est semblable à du sang et à du feu. »
>
> *(Chateaubriand, Les Martyrs, livre VI)*

Dans ce portrait collectif, c'est la fonction référentielle qui prédomine : Chateaubriand libère son imagination épique, nourrie par la lecture de Tacite, pour donner à voir à son lecteur la horde des Francs : la fonction référentielle conduit ici à une hypotypose*.

► HYPOTYPOSE, ÉNONCÉ ET ÉNONCIATION, MÉTALANGAGE, MODALISATION, RÉFÉRENT.

. R. Jakobson, *Essais de linguistique générale,* éd. de Minuit, 1963, 4e partie, chap. 11.

G

GALLICISME (n.m.)>

Le gallicisme désigne une expression propre au français et par conséquent intraduisible en d'autres langues.

« Souvent ce cabinet, superbe et solitaire,
Des secrets de Titus est le dépositaire ;
C'est ici quelquefois qu'il se cache à sa cour. »

(Racine, Bérénice, I, 1)

Le présentatif (« c'est… que ») est un ***gallicisme grammatical*** (gallicisme de construction) destiné à mettre le décor sous les yeux du spectateur, pour le faire entrer dans l'illusion théâtrale.

■ Les gallicismes de vocabulaire

La plupart des expressions consacrées par l'usage sont spécifiquement françaises :

« […] j'ai fort envie de savoir des nouvelles de ce pays-là ; surtout la répétition du mariage de Monsieur me fait **sécher sur le pied**. »

(Madame de Sévigné, Lettre du 21 octobre 1671, Correspondance)

La locution imagée d'origine végétale insiste sur l'effet desséchant de l'ennui que ressent l'épistolière, à n'entendre parler que du mariage de Monsieur (frère du roi). Le plus souvent, les gallicismes de vocabulaire procèdent, comme c'est ici le cas, d'une recherche de pittoresque. Ils sont des révélateurs de l'émotion et de l'humeur, surtout dans les phrases exclamatives :

À la bonne heure !

N.B. Le gallicisme est un idiotisme français (l'hispanisme, un idiotisme espagnol, l'anglicisme, un idiotisme anglais, etc.). Un idiotisme (ou expression idiomatique) est une forme ou locution propre à une langue et impossible à traduire littéralement.

► NIVEAUX DE LANGUE.

. J.-M. Léard, *Les Gallicismes,* Duculot, 1992.

GRADATION (n.f.)

Procédé qui consiste à présenter une suite de mots ou d'idées selon une progression de sens ascendante (*climax*) ou descendante (*anticlimax*).

Les gradations ascendantes sont les plus fréquentes. En voici deux exemples célèbres :

« Je le **vis,** je **rougis,** je **pâlis** à sa vue. »

(Racine, Phèdre, I, 3)

« Accablé des malheurs où le destin me range,
Je vais les déplorer : **va, cours, vole** et nous venge. »

(Corneille, Le Cid, I, 5)

Procédé d'accumulation et d'amplification, la gradation peut être soulignée par la syntaxe et les rythmes, comme le montre ce portrait d'Albertine dans lequel la protase* marque un rythme ascendant :

« Certains jours, mince, le teint gris, l'air maussade, une transparence violette descendant obliquement au fond de ses yeux comme il arrive quelquefois pour la mer, elle semblait éprouver une tristesse d'exilée. »

(Proust, À l'ombre des jeunes filles en fleurs)

La technique de la gradation est souvent employée comme procédé d'expression par retouches successives, suivant un parcours jalonné, afin d'amener progressivement l'idée qui constitue son point culminant. On peut cependant pervertir cette figure en faisant évoluer l'enchaînement

des idées vers une chute inattendue, plus faible que prévue. On parle alors d'*attente déçue,* de *gradation rompue* ou encore de **bathos,** procédé souvent comique :

« Je suis perdu, je suis assassiné, on m'a coupé la gorge, **on m'a dérobé mon argent.** »

(Molière, L'Avare, IV, 7)

► CONCATÉNATION.

H

HARMONIE *IMITATIVE*

Ensemble de procédés permettant à un auteur de reproduire phonétiquement les sons ou les mouvements de la nature, ou de suggérer des sentiments.

« Le blé, pour se donner, sans peine ouvrant la terre,

N'attendait pas qu'un bœuf, pressé de l'aiguillon,

Traçât à pas tardifs un pénible sillon. »

Ces vers de Boileau, proposés comme exemple du genre par Fontanier (*Les Figures du discours,* 1821-1827), illustrent bien la volonté de remotivation du langage chez les poètes. Dans les deux derniers vers, le signifiant* s'accorde adroitement avec le signifié* pour imiter la démarche lente des animaux de trait, notamment grâce au rythme 6 // 6 (avec l'accent bien marqué à la fin de chaque hémistiche) et à la présence répétée de la consonne [f] à la fin des premiers hémistiches, ralentissant le débit. Dans l'exemple suivant, l'harmonie imitative est surtout produite par les voyelles (assonances*) :

« La tempête a béni mes éveils maritimes. »

(Rimbaud, « Le Bateau ivre », Poésies)

L'alternance des phonèmes [ɛ] et [i] dans les quatre syllabes accentuées du tétramètre* peut évoquer le roulis ou le tangage du bateau. De la même manière, les allitérations* produisent des effets d'imitation, comme dans ce vers de Racine où l'insistance sur les consonnes [s] et [f] suggère sans doute le sifflement des serpents :

« Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes ? »

(Andromaque, V, 5)

Le problème de la valeur imitative des phonèmes – Le problème de l'imitation de la nature par les sons de la langue (comme par ceux de la musique) a été maintes fois débattu depuis le *Cratyle* (voir à signifiant* et signifié*). Si l'on cherche vainement des théories qui montreraient des coïncidences systématiques entre tel phonème et tel phénomène, il n'en demeure pas moins que certains phonèmes sont plus propres que d'autres à traduire tel son ou telle idée ; par exemple, le [r] suggère le roulement, le grondement, la colère, etc. Mais une interprétation se fait généralement *a posteriori*, c'est-à-dire une fois compris le sens du texte. La signification est ensuite projetée sur le matériau phonique qui, à lui seul, suffit rarement à produire des impressions nettes sur le lecteur. Le commentaire littéraire devrait donc analyser les intentions d'un auteur en montrant ce qu'il y a de conventionnel et d'original dans les procédés phonétiques employés, sans négliger l'étude du contexte et en se gardant de tout systématisme, car il s'agit d'interpréter, non de traduire.

► ALLITÉRATION, ASSONANCE, HYPOTYPOSE, ONOMATOPÉE, PHONÈME, SIGNIFIANT ET SIGNIFIÉ.

HÉMISTICHE (n.m.)

Un hémistiche est chacune des deux moitiés d'un vers*, séparées par la césure* (du grec hémi***, « à demi », et*** stikhos***, « vers »).***

Les vers ne comportant pas habituellement de césure jusqu'à 8 syllabes, le terme d'hémistiche est réservé aux vers qui présentent au moins 9 syllabes. Cet alexandrin est ainsi composé de deux hémistiches égaux de 6 syllabes :

« Mes deux frères et moi, // nous étions tout enfants »

(Hugo, « Aux Feuillantines », Les Contemplations)

Lorsque la césure ne se place pas exactement au milieu du vers, on emploie néanmoins le terme d'hémistiche pour désigner les deux segments inégaux qu'elle sépare. Ce décasyllabe est composé de deux hémistiches de 4 et 6 syllabes :

« Fausse beauté // qui tant me coûte cher »

(Villon, « Ballade à s'amie »)

► CÉSURE, MÈTRE, VERS.

HENDIADYN OU *HENDIADYS* (n.m.)

Figure qui consiste à dissocier sous la forme de la coordination deux éléments d'un énoncé qu'on s'attendrait à voir associés autrement.

« Je t'offre la Bohême **et ses mines d'argent,**

[…]

Et je t'offre la France **avec les fleurs de lys ;**

[…]. »

(Hugo, « Éviradnus », La Légende des siècles)

Le premier vers met en parallèle, grâce à la conjonction, un pays et les richesses qu'il contient ; le second met sur le même plan, grâce à la préposition, un autre pays et ses attributs emblématiques. Dans les deux cas, la coordination exprime une relation logique autre que l'idée d'accompagnement, en mettant en valeur le second élément. Étymologiquement *en dia duoin* signifie en grec « un au moyen de deux ». En général l'hendiadyn coordonne des noms, dans la plupart des cas au moyen de la conjonction « et » ou d'un connecteur équivalent, comme la préposition « avec ».

■ Effets rhétoriques

Certains auteurs ont pu souligner la relative gratuité de ce procédé ; il n'est cependant pas dépourvu d'efficacité lorsqu'il associe, en les présentant de manière parallèle, un objet et une de ses propriétés caractéristiques, souvent un terme concret et un terme abstrait. Ainsi dans la phrase « j'aime les Anglais et leur sens de la liberté », la coordination dissimule un lien causal, ce qui est justement une manière intéressante de le suggérer. L'hendiadyn peut même constituer une forme de

caractérisation* qui procure, parfois en les renforçant, les mêmes effets qu'une épithète* ou une apposition. Par exemple : « vous et vos perpétuelles jérémiades » signifie « vous, l'éternel geignard ».

N.B. Lorsque l'hendiadyn coordonne deux entités en relation de contiguïté ou d'inclusion, on peut l'analyser comme une métonymie ou une synecdoque in praesentia. *C'est le cas des exemples de Hugo ci-dessus (voir à métonymie et synecdoque*).*

► HYPERBATE.

HOMÉOTÉLEUTE (n.f.)

Effet de ressemblance, par leur finale, de mots situés à proximité les uns des autres.

En poésie, l'homéotéleute peut produire une *rime* intérieure* :

« Parmi l'odo**rante** tourm**ente** »

(Valéry, « La Pythie », Charmes)

Dans la prose, elle intervient souvent dans des énumérations en marquant une volonté d'insistance sur un sentiment. Dans l'exemple suivant, il s'agit du dégoût qu'inspire une pièce commune de la pension Vauquer, l'homéotéleute renforçant ici une gradation* :

« […] elle pue le serv**ice**, l'off**ice**, l'hosp**ice**. »

(Balzac, Le Père Goriot)

L'effet est parfois comique. Ainsi la liste des maladies dressée par M. Purgon *(Le Malade imaginaire*, III, 5) amuse par les sonorités finales : « brady*pepsie,* dys*pepsie,* a*pepsie*, etc. ». Les homéotéleutes peuvent également fournir un moyen de mettre en relief certaines formules, qui résonnent parfois comme des aphorismes (l'exemple suivant est d'ailleurs à la limite de la paronomase*) :

« **Science** sans con**science** n'est que ruine de l'âme. »

(Rabelais, Pantagruel, 8)

Le langage de la publicité use et abuse du procédé : « la chicor**ée**, c'est la sant**é** »…

N.B. On appelle **homéoptotes** *des homéotéleutes produites par les terminaisons dues aux conjugaisons (et aux déclinaisons des langues à flexion ; voir à polyptote*). Exemple en français : « je suis ven*u*, j'ai v*u*, j'ai vainc*u *». Autre exemple dans lequel les homéotéleutes se mêlent aux homéoptotes (et aux rimes) :*

« Quatre

Lettres en formation de vol Anges napp**ant** ray**ant** plonge**ant** fléch**ant**

Vent décoll**ant** du magma **lent** vrtt du souffle longt**emps** ras**ant** »

(Pierre Emmanuel, « Vent », Tu)

► Accent, allitération, assonance, paronomase, rime.

Homographie (n.f.), *homonymie* (n.f.), *homophonie* (n.f.)

Tous ces termes sont composés avec le grec homoïos ***signifiant « semblable », « même ». L'*homographie *désigne l'identité des signifiants* dans le code écrit ; l'*homophonie *désigne l'identité de signifiants dans le code oral, et l'*homonymie *désigne l'identité des signifiants dans les codes oraux et écrits.***

Nous **portions**/des **portions** sont des homographes.

Vin/vain sont des homophones.

Le **mousse** du navire/la **mousse** de l'arbre/la **mousse** du bain/ sont des homonymes.

■ Homophonie et effets littéraires

Les homographes comme les homonymes sont rares ; ce sont surtout les homophones qu'on trouvera dans les textes où leur utilisation produit des effets littéraires :

« Bref, c'est pitié d'entre nous **rimailleurs,**

Car vous trouvez assez de **rime ailleurs**,

Et quand vous plaît, mieux que moi **rimassez**.

Des biens avez et de la **rime assez**. »

(Cl. Marot, « Petite épître au roi », Épîtres)

Les rimes équivoquées (voir à rime*) sont une exploitation ingénieuse de l'homophonie. C'est un des procédés du **calembour** (jeu de mots fondé sur une similitude de sons et une distinction du sens).

N.B. Si, au sens strict, les homonymes sont à la fois des homographes et des homophones, dans un sens élargi et usuel, homonyme et homophone peuvent être synonymes. Mieux vaut cependant s'en tenir au sens strict dans une analyse stylistique.*

► RIME (ÉQUIVOQUÉE).

HORIZON *D'ATTENTE* (n.m.)

L'horizon d'attente est l'état de conscience et de culture qui caractérise les lecteurs – contemporains ou non, réels ou potentiels – d'une œuvre.

■ Horizon d'attente et réception du texte

La notion d'horizon d'attente est née des recherches sur la réception du texte littéraire menées notamment, au XX^e^ siècle, par l'universitaire allemand H.-R. Jauss. Pour celui-ci, il faut revenir à l'histoire littéraire : les théories critiques, notamment formalistes et marxistes, qui séparent le texte de ses conditions effectives de réception, sont réductrices, et manquent ou défigurent leur objet. Le sens d'une œuvre se construit dans ses interactions multiples avec ses lecteurs. L'« esthétique de la réception » est la démarche critique qui en permet l'évaluation.

Dans ce type d'analyse, l'horizon d'attente désigne tout ce qui caractérise la culture, l'état d'esprit et les connaissances des lecteurs, à un moment donné de l'histoire, et qui conditionne la conception et la réception d'une œuvre. Ces références concernent principalement les

œuvres antérieures, les thèmes, le genre considéré, et la nature de la fiction littéraire.

Selon H.-R. Jauss, l'horizon d'attente est inscrit dans l'œuvre « par tout un jeu d'annonces, de signaux – manifestes ou latents – de références implicites, de caractéristiques déjà familières » (*Pour une esthétique de la réception*).

Mais l'écrivain joue de ces données, et peut déplacer les limites de l'« attente » du lecteur :

« Le texte nouveau évoque pour le lecteur (ou l'auditeur) l'horizon des attentes et des règles du jeu avec lequel les textes antérieurs l'ont familiarisé ; cet horizon est ensuite, au fil de la lecture, varié, corrigé, modifié, ou simplement reproduit. » (*Ouvr. cit.*)

Ainsi, l'horizon d'attente défini initialement par *Don Quichotte* repose sur la connaissance des romans de chevalerie. Celui de *Jacques le fataliste* inclut dès l'abord le roman de voyage et la fiction narrative. Mais Cervantès et Diderot ne cessent par la suite d'invalider ou de parodier ces références.

■ Présupposés et démarches d'analyse

La notion d'horizon d'attente est lourde d'implications, qui mettent en jeu la nature du texte littéraire :

– ***il n'y a jamais d'œuvre absolument neuve*** : toute création repose forcément sur un ensemble de références culturelles ;

– ***l'intertextualité* est dominante*** : c'est l'un des moyens privilégiés de réactiver ces références ;

– le sens d'un texte est indissolublement lié à ***l'activité du lecteur***. Son horizon d'attente change selon les époques, ce qui explique les œuvres incomprises en leur temps et redécouvertes ensuite (*Madame Bovary,* par exemple, ou la littérature « baroque » sortie de l'ombre depuis le Symbolisme). Pour rendre compte de cette variation du rapport entre l'œuvre et ses lecteurs, H.-R. Jauss a distingué l'horizon d'attente propre

au texte (ou « effet produit ») et l'horizon d'attente du lecteur (ou « réception »).

La détermination de l'horizon d'attente d'un texte est difficile, car complexe : elle nécessite des connaissances d'histoire, de sociologie, d'esthétique, etc. Mais elle est capitale : une fois distinguée la nature d'une figure de style, il reste à évaluer l'effet de sens qu'elle produit, en fonction de ses lecteurs. Par exemple telle métaphore* « scientifique » de Pascal dans les *Pensées* s'explique surtout par le niveau d'information du public (les libertins) auquel l'écrivain destinait son *Apologie de la religion chrétienne.*

► INTERTEXTUALITÉ.

. H.-R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception,* trad. française, Gallimard, 1978.

HUMOUR (n.m.)

L'humour est un état d'esprit (étymologiquement une humeur***) particulier qui consiste à présenter la réalité de façon à en dégager les aspects plaisants et souvent insolites :***

> « Comme je n'ai pas dans ce monde-ci cent cinquante mille moustaches à mon service, je ne prétends point du tout faire la guerre. Je ne songe qu'à déserter honnêtement, à prendre soin de ma santé, à vous revoir […]. »
>
> *(Voltaire, Lettre à Mme Denis, à Berlin, le 18 décembre 1752)*

Dans ce passage, Voltaire, relatant la mésaventure de Berlin, présente avec humour sa situation : la désignation des grenadiers par une métonymie* (« moustaches ») et le chiffre hyperbolique* surprennent le lecteur en lui présentant sous une forme plaisante l'inégalité du rapport de force entre un philosophe et un roi (Frédéric, prince royal de Prusse).

■ Vers une définition plus précise de l'humour

Il faut tout d'abord distinguer l'humour de l'ironie* : celle-ci passe par un décalage entre la lettre et l'esprit qui peut aller, dans le cas de l'antiphrase*, jusqu'à une opposition. Avec l'ironie, le locuteur cesse d'être sincère, ce qu'il fait sentir à son lecteur (ex. « *C'est du beau* ! »). L'humour recherche l'insolite, la surprise, et participe du jeu : il se joue de l'ordinaire pertinence du message adressé à un destinataire :

« FIGARO.– […] Hé bien, pédant, que dit la sagesse des nations ? Tant va la cruche à l'eau, qu'à la fin…

BAZILE.– Elle s'emplit. »

(Beaumarchais, Le Mariage de Figaro, I, 11)

Si le message humoristique apparaît d'abord impertinent, il oblige l'intelligence à dépasser cette réaction première pour découvrir une pertinence secondaire (la cruche représentant la femme, et l'eau, l'amour, l'interprétation symbolique du nouveau proverbe débouche sur le constat final de sa pertinence).

C'est donc à son impertinence finalement pertinente qu'on reconnaîtra l'humour :

« – Un arc-en-ciel ! Ah ! qu'il est beau !

Le cochon tourna la tête et à son tour poussa un cri. Derrière lui il apercevait sa traîne déployée en un immense éventail.

– Regardez ! dit-il. Je fais la roue ! »

(M. Aymé, Les Contes du chat perché)

L'humour est souvent un jeu gratuit, poétique dans cet exemple de M. Aymé. Il peut aussi être noir, ou grivois (dans l'exemple de Beaumarchais ci-dessus), en fonction de l'objet de raillerie, et selon qu'il transgresse le tabou de la mort ou celui du sexe (transgression entraînant son impertinence).

► ANTIPHRASE, IRONIE, PARODIE.

HYPALLAGE (n.f.)

Cette figure consiste à rapporter à certains mots d'un énoncé ce qui devrait logiquement être attribué à d'autres.

« Phèdre mourait, Seigneur, et sa main meurtrière
Éteignait de ses yeux **l'innocente lumière**. »

(Racine, Phèdre, IV, 1)

« Dans mon **orgueil muet**, dans ma **tombe sans gloire**,
Dussé-je m'engloutir pour l'éternité noire. »

(Leconte de Lisle, « Les Montreurs », Poèmes barbares)

On attendrait plutôt « de ses yeux innocents la lumière ». De même, « muet » et « sans gloire » devraient normalement caractériser la personne du poète, alors que ces mots s'appliquent ici à des réalités abstraites ou inanimées. Si l'hypallage introduit tout au plus un certain flou dans l'expression, elle n'entraîne pas en principe de doute sur le sens (amphibologie*).

■ Procédé courant ou figure de style ?

De nombreuses hypallages sont employées inconsciemment dans la langue quotidienne. Lorsqu'on parle par exemple d'une « autoroute ennuyeuse », l'adjectif devrait normalement qualifier le voyage. De même dans l'expression à valeur adjectivale « de guerre *lasse* » (lassé par la guerre) on peut relever une hypallage figée. Comme pour toutes les figures, l'effet littéraire éventuel tient à l'originalité des images ainsi créées.

N.B. – Une double hypallage est possible, créant ainsi une permutation de termes. En voici un exemple, dans lequel la distribution des épithètes est inversée (Morier, Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, PUF, 1961, range ce procédé dans sa définition de l'énallage*) :*

« Et j'ai cru voir la fée au chapeau de clarté

Qui jadis sur mes beaux sommeils d'enfant gâté
Passait, laissant toujours de ses mains mal fermées
Neiger de blancs bouquets d'étoiles **parfumées**. »

(Mallarmé, « Apparition », Poésies)

– Si l'hypallage est proche de la métonymie et de la synecdoque, au sens où toutes ces figures associent des termes par contiguïté ou inclusion, elle n'est pourtant pas un trope (voir à figure*) au sens strict, dans la mesure où il n'y a pas de substitution d'un signifié à un autre. Cependant le vers de Leconte de Lisle cité plus haut peut laisser apparaître, selon une autre analyse, une métaphore : « mon orgueil muet » (silencieux) et une métonymie d'abstraction : « ma tombe » (ma mort). Cela montre bien la complexité des procédés poétiques.*

► ÉNALLAGE, MÉTONYMIE ET SYNECDOQUE.

HYPERBATE (n.f.)

Cette figure consiste en l'adjonction d'un syntagme à une phrase ou à une proposition qui paraît terminée.

« Albe le veut, **et Rome** ; il faut leur obéir. »

(Corneille, Horace, II, 6)

« Adieu, trop vertueux objet, **et trop charmant.** »

(Corneille, Polyeucte, II, 6)

La syntaxe traditionnelle exigerait : « Albe et Rome le veulent » et « trop vertueux et trop charmant objet », mais le déplacement du second sujet et du second adjectif est un moyen efficace de les mettre en valeur.

■ Hyperbate et inversion

Un certain nombre d'auteurs ont considéré l'hyperbate comme une figure d'inversion, ce qui est exact dans la mesure où la syntaxe ainsi bousculée peut être rétablie par une simple permutation dans la place des

syntagmes. C'est le cas des exemples ci-dessus. Mais à l'inverse, toute inversion n'est pas une hyperbate : il faut qu'un élément de la phrase soit déplacé de manière à donner l'impression d'être ajouté au dernier moment. Cela produit un effet de spontanéité, comme lorsqu'on dit : « C'est le meilleur médecin de la ville, *et tellement modeste* ». Notons toutefois que certaines hyperbates sont aujourd'hui figées : « depuis cinquante ans *et plus* » ; « j'en passe, *et des meilleures* ». Le procédé, lorsqu'il est vraiment une figure, doit en tout cas mettre en valeur l'élément final, même s'il ne s'agit pas à proprement parler d'inversion : c'est le cas notamment de la tournure consistant à scinder le sujet d'une phrase en sujet apparent et sujet réel :

« Elle a vécu, Myrto, la jeune Tarentine. »

(Chénier, « La jeune Tarentine », Les Bucoliques)

■ Hyperbate et brouillage syntaxique

Plus généralement, on peut voir dans l'hyperbate une manière de distribuer les éléments syntaxiques dans un ordre peu orthodoxe et souvent proche du style oral :

« Ils étaient venus en Afrique tropicale, ces petits ébauchés leur offrir leurs viandes, aux patrons, leur sang, leurs vies, leur jeunesse, martyrs pour vingt-deux francs par jour […]. »

(Céline, Voyage au bout de la nuit)

On remarque dans cet exemple non seulement la scission entre le sujet apparent (« ils ») et le sujet réel (« ces petits ébauchés »), mais encore l'intercalation du complément d'attribution (« aux patrons ») apposé à « leurs », au milieu des compléments d'objet.

► Emphase, tmèse.

Hyperbole **(n.f.)**

Ce terme désigne l'ensemble des procédés d'exagération de l'expression. Il s'agit d'augmenter ou de diminuer excessivement la réalité que l'on veut exprimer de manière à produire plus d'impression.

Dans la conversation comme en littérature, cette figure est extrêmement fréquente.

Je suis mort de honte.

Sa conférence fut un triomphe.

Dans *Les Liaisons dangereuses* de Laclos, on trouve de nombreuses formules hyperboliques, comme au début de la lettre 100 du vicomte de Valmont à la marquise de Merteuil :

> « Mon amie, je suis joué, trahi, perdu ; je suis au désespoir : Madame de Tourvel est partie. Elle est partie et je ne l'ai pas su ! et je n'étais pas là pour m'opposer à son départ, pour lui reprocher son indigne trahison ! […] ; je dormais, et la foudre est tombée sur moi. Non, je ne conçois rien à ce départ : il faut renoncer à connaître les femmes. »

L'hyperbole est une figure de rhétorique si elle offre de manière suffisamment claire les moyens de la décoder. Dans cet exemple, le contexte permet aisément de comprendre que Valmont n'est pas au bord du suicide, mais seulement désemparé, tourmenté par cette disparition. L'« indigne trahison » est en réalité un acte volontiers pardonnable et la « foudre » laisse encore au vicomte la possibilité d'écrire. Quant à la renonciation du scripteur à connaître les femmes, elle devrait littéralement interrompre le roman. À l'inverse, on ne parle pas d'hyperbole lorsqu'il s'agit de décrire un objet ou un phénomène selon son importance réelle : les gratte-ciel de New York sont effectivement « immenses » et les cyclones « catastrophiques ».

■ Les procédés hyperboliques

Ces procédés sont variés. Les plus courants sont sans doute les superlatifs absolus (« cette idée est *extrêmement* novatrice ») ou relatifs (« c'est *le plus* grand roman du siècle »). De nombreux adverbes ou locutions adverbiales sont utilisables, tels que « vraiment », « fortement

», « tout à fait », etc. On trouve aussi des préfixes, comme « maxi- », « mini- », « micro- » et le suffixe « -issime ». Certains termes sont par nature hyperboliques, comme « illustre », « déifier » ou « bouleversement », mais leur effet peut encore être rehaussé par la redondance (voir à pléonasme et redondance*) : « tout à fait remarquable », « complètement inouï ». L'hyperbole est à son comble lorsque l'objet du discours est donné par le locuteur comme « inénarrable », « indicible » ou « impossible à décrire ». C'est la formule qu'emploie Énée pour narrer à Didon le massacre de Troie :

« Tu me demandes, ô reine, d'évoquer une douleur **ineffable**. »

(Virgile, Énéide, II)

■ Les effets

Les effets produits par l'hyperbole peuvent être ramenés à quatre principaux.

– Ses excès sont d'abord ceux de la *flatterie* et de la *politesse mondaine,* comme l'illustre ce dialogue de Molière :

« MAGDELON.– Il faut avouer que je n'ai jamais vu porter si haut l'élégance de l'ajustement.

MASCARILLE.– Attachez un peu sur ces gants la réflexion de votre odorat.

MAGDELON.– Ils sentent terriblement bon.

CATHOS.– Je n'ai jamais respiré une odeur mieux conditionnée. »

(Les Précieuses ridicules, scène 9)

– Le *style précieux* est également hyperbolique lorsqu'il est question d'émouvoir, d'amuser ou d'intriguer, comme en témoigne cette étonnante accumulation qui précède l'annonce du mariage de la Grande Mademoiselle et du duc de Lauzun :

« Je m'en vais vous mander la chose la plus étonnante, la plus surprenante, la plus merveilleuse, la plus miraculeuse, la plus triomphante, la plus étourdissante, la plus inouïe, la plus singulière, la plus extraordinaire, la plus incroyable, la plus imprévue, la plus grande,

la plus petite, la plus rare, la plus commune, la plus éclatante, la plus secrète jusqu'aujourd'hui, la plus brillante, la plus digne d'envie […]. »

(Madame de Sévigné, lettre du 15 septembre 1670 à Madame de Grignan)

– Mais l'hyperbole est aussi une des *figures clés du romantisme,* lorsqu'il s'agit par exemple de magnifier la beauté ou l'horreur, l'héroïsme ou la bassesse, la sagesse ou la folie, la force ou la faiblesse. On la trouve en abondance chez Hugo, poète incomparable lorsqu'il est question d'impressionner en excitant l'imagination :

« Alors Tubalcaïn, père des forgerons,
Construisit une ville énorme et surhumaine.
Pendant qu'il travaillait, ses frères, dans la plaine,
Chassaient les fils d'Énos et les enfants de Seth ;
Et l'on crevait les yeux à quiconque passait ;
Et, le soir, on lançait des flèches aux étoiles.
Le granit remplaça la tente aux murs de toile,
On lia chaque bloc avec des nœuds de fer,
Et la ville semblait une ville d'enfer ;
L'ombre des tours faisait la nuit dans les campagnes ;
Ils donnèrent aux murs l'épaisseur des montagnes

(« La Conscience », La Légende des siècles)

– Enfin, dans le genre épidictique (genre des discours d'éloge ou de blâme), l'hyperbole est traditionnellement utilisée pour *glorifier* ou *émouvoir,* mais la formule tend à se démoder. Cet éloge funèbre, datant de la période classique, manquerait sans doute de simplicité pour un auditeur d'aujourd'hui :

« Vous verrez dans une seule vie toutes les extrémités des choses humaines : la félicité sans bornes, aussi bien que les misères ; une longue et paisible jouissance d'une des plus nobles couronnes de l'univers, tout ce que peuvent donner de plus glorieux la naissance et la

grandeur accumulées sur une tête, qui ensuite est exposée à tous les outrages de la fortune. »

(Bossuet, Oraison funèbre de Henriette-Marie de France, 16 novembre 1669)

– Figure voisine, l'**adynaton** est une sorte d'hyperbole produisant une image impossible ou irréaliste, par exemple « une foi à déplacer les montagnes », « un vent à décorner les bœufs ». L'intensité de la figure n'entraîne une impression vraiment forte que s'il y a une certaine recherche d'originalité. Mais l'effet frappant de ce genre de formule s'affadit parfois pour devenir un cliché*. C'est un peu le cas des **impossibilités** (*impossibilia* est la traduction latine du grec **adunata**) que l'on trouve dans la tradition pétrarquiste et, bien au-delà, dans l'Antiquité gréco-romaine. L'idée est souvent de montrer à la personne aimée que l'amour du poète ne s'éteindra que lorsque se produiront des phénomènes impossibles, autrement dit jamais. On retrouve d'ailleurs le même type d'argument dans l'expression populaire « quand les poules auront des dents ». Ce premier quatrain d'un sonnet de l'*Olive* de du Bellay illustre la tradition des « impossibilités » :

« Quand la fureur, qui bat les grands coupeaux,
Hors de mon cœur l'Olive arrachera,
Avec le chien le loup se couchera.
Fidèle garde aux timides troupeaux. »

N.B. Synonymes d'hyperbole : **superlation, auxèse.**

► EMPHASE, EUPHÉMISME, EXTÉNUATION, LITOTE.

HYPOCORISME (n.m.), HYPOCORISTIQUE (adj.)

Conformément à l'étymologie (du grec : « caressant »), on désigne du terme d'hypocorisme tous les procédés propres à rendre un discours affectueux.

Qu'elle était jolie la fifille à sa maman !

Cet énoncé combine plusieurs procédés hypocoristiques : l'énallage* de personne (la 3e personne pour la 2e), de temps (l'imparfait pour le

présent), le diminutif (« fifille »).

■ Humour* hypocoristique

Dans un texte, il est rare que les formules hypocoristiques soient à entendre au premier degré : le plus souvent, elles prêtent, sinon à rire, du moins à sourire :

« LISETTE.– Tenez donc, petit importun, puisqu'on ne saurait avoir la paix qu'en vous amusant.

ARLEQUIN, *en lui baisant la main*.– Cher joujou de mon âme ! »

(Marivaux, Le Jeu de l'amour et du hasard, II, 3)

Marivaux se plaît à montrer que les amoureux régressent dans un état réciproquement infantile. Ainsi, les apostrophes hypocoristiques (« petit importun », « cher joujou de mon âme ») relèvent-elles de cet humour empreint de tendresse qui caractérise le style* de Marivaux.

► HUMOUR, STYLE.

HYPOTAXE (n.f.)

Prédilection pour la subordination, pour les phrases complexes enchaînant et emboîtant les subordonnées. L'hypotaxe s'oppose à la parataxe* qui évite la subordination, et à l'asyndète*, qui en outre supprime la coordination explicite.

« Les fleurs **qui** jouaient alors sur l'herbe, l'eau **qui** passait au soleil, tout le paysage **qui** environna leur apparition continue à accompagner leur souvenir de son visage inconscient ou distrait ; et certes, **quand** ils étaient longuement contemplés par cet humble passant, par cet enfant **qui** rêvait – **comme** l'est un roi, par un mémorialiste perdu dans la foule –, ce coin de nature, ce bout de jardin n'eussent pu penser **que** ce serait grâce à lui **qu**'ils seraient appelés à survivre en leurs particularités les plus éphémères ; »

(Proust, Du côté de chez Swann)

La multiplication des liens par lesquels se déploie la phrase proustienne donne une cohérence au réel décrit. En même temps, la complexité de la subordination occulte partiellement le sens, contraignant le lecteur à une lecture attentive.

■ Effets littéraires de l'hypotaxe

L'hypotaxe procède d'une vision du monde spécifique à chaque auteur : la subordination organise les données du réel en les interprétant et en révélant explicitement cette interprétation au travers des liens subordonnants. Elle est donc à commenter en fonction de l'esthétique propre à chaque écrivain.

Cependant, elle caractérise manifestement l'***éloquence***, le ***style oratoire*** où le point créerait une faille par laquelle pourrait s'échapper l'attention de l'auditeur :

> « Ou s'il se soutient durant sa vie, il mourra au milieu de ses grands desseins et laissera à des mineurs des affaires embrouillées qui ruineront sa famille ; […] ou Dieu lui fera succéder un dissipateur qui, se trouvant tout d'un coup dans de si grands biens, dont l'amas ne lui a coûté aucunes peines, se jouera des sueurs d'un homme insensé qui se sera perdu pour le laisser riche, et devant la troisième génération, le mauvais ménage et les dettes auront consumé tous ses héritages, les branches de ce grand arbre se verront rompues dans toutes les vallées ; […] et tous ceux qui verront ce grand changement diront en levant les épaules et regardant avec étonnement les restes de cette fortune ruinée : est-ce là que devait aboutir toute cette grandeur formidable au monde ? »
>
> *(Bossuet, « Sermon sur l'ambition », Sermons)*

N.B. On ne confondra pas hypotaxe et période : si l'hypotaxe ressortit le plus souvent au style périodique, une période n'est pas nécessairement produite par la subordination. La période a besoin*

d'ampleur et de rythme, qualités qui ne sont pas systématiquement liées à l'hypotaxe. Une période peut être parataxique.

► ASYNDÈTE, PARATAXE, PÉRIODE.

HYPOTYPOSE (n.f.)

L'hypotypose est une description telle qu'elle permet au lecteur de se représenter un objet, un être, un paysage ou une scène, comme s'il les voyait ; l'actualité de ce qui est décrit devient celle du lecteur ; ce qui était passé a soudain le relief du présent :

« THÉRAMÈNE
À peine nous sortions des portes de Trézène,
Il était sur son char, ses gardes affligés
Imitaient son silence, autour de lui rangés ; […]
Cependant, sur le dos de la plaine liquide,
S'élève à gros bouillons une montagne humide ;
L'onde approche, se brise, et vomit à nos yeux,
Parmi les flots d'écume, un monstre furieux. »

(Racine, Phèdre, V, 6)

Dans ce récit, Racine efface les limites de la scène ; il fait en sorte que nous assistions à la mort d'Hippolyte, que nous en vivions l'horreur « en direct », et non par la médiation de la mémoire de Théramène. Pour ce faire, il recourt au présent dramatique, et par le choix lexical des verbes de mouvement, il métamorphose sous nos yeux l'océan en « monstre furieux ».

■ Comment reconnaître l'hypotypose

Pour H. Morier (voir la bibliographie), l'hypotypose consiste à « décrire une scène de manière si vive, si énergique, et si bien observée qu'elle s'offre aux yeux avec la présence, le relief et les couleurs de la réalité. » Cependant, cette définition pourra englober presque toutes les

formes de descriptions, car elle s'appuie sur un jugement subjectif (« si vive, si énergique »). Comment, alors, distinguer l'hypotypose d'une description ordinaire ?

« C'est alors qu'apparut, tout hérissé de flèches
Rouge du flux vermeil de ses blessures fraîches,
Sous la pourpre flottante et l'airain rutilant,

Au fracas des buccins qui sonnaient leur fanfare,
Superbe, maîtrisant son cheval qui s'effare,
Sur le ciel enflammé, l'Imperator sanglant. »

(J. M. de Heredia, « Soir de bataille », Les Trophées)

Un préalable à l'hypotypose est l'actualisation* : non seulement les noms et les verbes doivent être actualisés, mais il faut que l'actualité de la scène devienne celle du lecteur : c'est pourquoi l'hypotypose est souvent marquée par un présent narratif (« qui s'effare »), qui peut superposer l'actualité de la description et celle de sa lecture.

La caractérisation* est en outre essentielle : les noms sont caractérisés par des adjectifs et les verbes par des adverbes, pour une précision maximale : l'hypotypose donne une série de détails, une vision fragmentaire composée d'une succession de sensations précises. C'est cette fragmentation de l'objet décrit qui définit l'hypotypose pour J. Mazaleyrat et G. Molinié (voir la bibliographie) : « L'hypotypose ainsi définie consiste donc à ne pas dire de quoi l'on parle, et à ne présenter du sujet que des éléments épars, fortement pittoresques. » Dans l'extrait de « Soir de bataille » cité ci-dessus, l'« Imperator sanglant » apparaît pour clore l'hypotypose, rassemblant les notations descriptives qui la constituent. L'attente de cette résolution finale suscite une sorte de suspense, qui conduit à une très efficace mise en relief de la révélation retardée.

Le plus souvent, on constate aussi un effacement de la présence du narrateur* (de l'énonciateur), de sorte que le lecteur ou l'auditeur ait l'impression de regarder avec ses propres yeux.

► Actualisation, caractérisation, énoncé et énonciation.

. H. Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique,* PUF, 4e édition, 1989 ; J. Mazaleyrat, G. Molinié, *Vocabulaire de la stylistique,* PUF, 1989.

I

ILLOCUTOIRE (adj.) et *PERLOCUTOIRE* (adj.)

On peut étudier le discours en posant comme principe qu'il est formé d'actes : on distingue alors un acte* locutoire *(le fait de dire quelque chose) et un acte* illocutoire*, lorsque le discours s'efforce de changer la position de l'interlocuteur (en l'interrogeant pour obtenir de lui une réponse, ou en lui ordonnant d'accomplir une action), ou celle du locuteur (lorsqu'il s'engage par une promesse, par exemple). L'acte* perlocutoire *désigne la fonction du langage qui n'est pas explicitement inscrite dans l'énoncé*, mais dépend de la situation de parole.

Que veux-tu ?

Cet énoncé étant intelligible, il constitue un acte locutoire ; comme il questionne l'interlocuteur pour en obtenir une réponse, c'est aussi un acte illocutoire. On réservera ce terme à tout changement de type « juridique », la relation instaurée entre le locuteur et son interlocuteur obéissant sans cesse à une sorte de juridiction, qu'impliquent notamment les différentes modalités* (asserter, interroger, ordonner, sont autant de façons d'imposer un cadre à la communication, et de régir par là même le discours ultérieur de l'interlocuteur).

Supposons qu'en outre cette interrogation ait pour but de signaler ma présence à mon interlocuteur qui m'a oublié, j'accomplirai alors un acte perlocutoire. L'acte perlocutoire change implicitement la situation pragmatique du discours. Contrairement à l'acte illocutoire qui est le plus souvent explicite (ne serait-ce que par le changement d'intonation, s'il s'agit d'une interrogation ou d'un ordre), l'acte perlocutoire est toujours à interpréter, en confrontant l'énoncé à l'ensemble complexe de la situation d'énonciation, c'est-à-dire à sa pragmatique. Mettre au jour un acte perlocutoire, c'est discerner les sous-entendus par lesquels se prolonge le sens d'un énoncé.

■ Pragmatique linguistique et analyse littéraire

Cette terminologie procède des analyses du philosophe anglais J.-L. Austin, reprises par le linguiste O. Ducrot (voir la bibliographie). Elles se fondent sur l'idée que tout discours n'est pas seulement la transmission d'une information, mais qu'il est aussi l'accomplissement d'actes dont les visées sont à analyser.

Cette théorie aide notamment à mieux saisir le rôle de certains connecteurs argumentatifs tels *mais, car, eh bien, puisque...*, en les chargeant d'une signification implicite propre à agir sur l'interlocuteur, souvent à son insu ou de manière détournée, ce qui constitue un acte perlocutoire :

> « Pour être toujours moi-même, je ne dois rougir en quelque lieu que ce soit d'être mis selon l'état que j'ai choisi : mon extérieur est simple et négligé mais non crasseux et malpropre ; la barbe ne l'est point en elle-même, puisque c'est la nature qui nous la donne, et que, selon les temps et les modes, elle est quelquefois un ornement. »
>
> *(Rousseau, Les Confessions, VIII)*

Pour convaincre son lecteur et s'autojustifier, Rousseau s'appuie sur ce que l'interlocuteur est censé avoir admis : ce que la nature nous donne est forcément bénéfique. En contraignant son interlocuteur à adhérer à une vérité commune, à se ranger à son avis, Rousseau accomplit un acte illocutoire, transformant le cadre juridique dans lequel s'inscrit la parole. Rousseau met en effet son lecteur dans une situation juridique nouvelle (« puisque » présuppose l'adhésion du lecteur à l'argument qui fait de la nature un principe de propreté). Ce faisant, Rousseau cherche en fait à persuader son lecteur, à lui montrer que l'apparence qu'il lui décrit est à interpréter comme un nouveau gage de sincérité, de parfaite bonne foi s'inscrivant dans une cohérence avec un ordre naturel : cette volonté de persuasion constitue aussi un acte perlocutoire. On voit comment la fonction illocutoire et la fonction perlocutoire peuvent se superposer, ce qui rend parfois leur distinction délicate.

Outre les textes didactiques, polémiques ou judiciaires, les dialogues de théâtre se prêtent volontiers à une analyse de type pragmatique :

(La comtesse a pris les habits de sa camériste pour la remplacer à un rendez-vous galant donné par le comte son mari.)

LA COMTESSE.– Que vouliez-vous en elle ?

LE COMTE, *la caressant.*– … Ce que je trouve en toi, ma beauté…

LA COMTESSE.– Mais dites donc.

LE COMTE.– … Je ne sais : moins d'uniformité peut-être, plus de piquant dans les manières […]. »

(Beaumarchais, Le Mariage de Figaro, V, 7)

On peut distinguer dans l'interrogation de la comtesse (« Que vouliez-vous en elle ? ») et l'impératif (« dites donc ») une fonction illocutoire : la comtesse qui se fait passer pour Suzanne, sa camériste, joue bien son rôle en interrogeant son mari ; elle le contraint à dire. Cependant, en même temps, elle profite de la situation pour obtenir des explications de son mari et comprendre la faillite de leur amour : à l'insu d'Almaviva, elle accomplit un acte perlocutoire, compris des spectateurs. Distinguer les actes locutoires, illocutoires et perlocutoires permet par conséquent de sérier les différentes strates de sens qui font la profondeur et la richesse d'un texte.

N.B. Pour distinguer illocutoire et perlocutoire, on peut ajouter que l'illocutoire se fonde sur l'activité linguistique et le perlocutoire sur sa mise en œuvre rhétorique.

► DIALOGISME, ÉNONCÉ ET ÉNONCIATION, FONCTIONS (DU LANGAGE), PERFORMATIF.

. J.-L. Austin, *Quand dire, c'est faire*, Le Seuil, 1970 ; O. Ducrot, *Le Dire et le Dit*, éd. de Minuit, 1984 ; A. Jaubert, *La Lecture pragmatique*, Hachette, 1990.

INTERTEXTUALITÉ (n.f.)

L'intertextualité est l'ensemble des relations qu'un texte entretient avec un ou d'autre(s) texte(s).

■ Historique de la notion

Elle a été approchée par les « formalistes » russes, notamment M. Bakhtine, pour qui les mots que nous employons sont toujours « habités par des voix autres ». Il nommait « dialogisme » le rapport qu'un énoncé entretient toujours avec d'autres énoncés.

À partir de ce constat d'intersubjectivité dans la langue, R. Barthes a proposé, pour la littérature, le terme d'« intertexte » : « Tout texte est un tissu de citations. » De même, pour J. Kristeva, un texte « se construit comme une mosaïque de citations », il est « absorption et transformation d'un autre texte ». Bien sûr, pour qu'on puisse parler d'intertextualité, ces « citations » ne doivent pas être données comme telles. Le rappel peut d'ailleurs porter sur un rythme, une tonalité, etc., autant que sur un thème* . Par exemple, dans ces deux vers liminaires de Hugo :

« Le vallon où je vais tous les jours est charmant
Serein, abandonné, seul sous le firmament. »

(« Pasteurs et Troupeaux », Les Contemplations)

La référence à Virgile n'est pas littérale, mais s'impose par plusieurs voies indirectes et concordantes : le titre, qui rappelle *Les Bucoliques* ; la conjonction entre le décor naturel – originel –, le motif de la promenade, et le calme, référentiel et prosodique.

On peut considérer que la notion d'intertextualité applique à l'analyse des textes l'un des mots d'ordre de l'esthétique classique, fondée sur l'imitation nécessaire de « modèles » antérieurs. Aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles, par exemple, l'imitation (avec son corollaire la variation) est de règle pour un écrivain. La poésie galante se souvient constamment de Pétrarque, et La Bruyère pourra écrire, au début de ses *Caractères* :

« Tout est déjà dit, et l'on vient trop tard […] »

Que faire alors, sinon réécrire, s'inspirer de textes antérieurs, pratiquer consciemment l'intertextualité ?

La Querelle des anciens et des modernes (fin du XVII^e^ siècle) mettra à mal la contrainte du modèle (qui associe généralement une forme et un ou des auteur(s) antérieur(s)), de même que toutes les « révolutions »

littéraires du XIX^e^ siècle. Mais ce n'est sans doute qu'au XX^e^ siècle qu'elle semblera totalement absente de certaines pratiques littéraires.

■ Modalités de l'intertextualité

– ***du point de vue de l'écrivain***, elle peut être volontaire (par exemple, Montaigne s'appuie constamment sur des auteurs anciens dans les *Essais*), ou involontaire, sous forme de réminiscences (les souvenirs de la Bible sont innombrables sous la plume de Hugo) ;

– ***du point de vue du lecteur***, l'intertextualité peut être fortuite, liée à sa culture personnelle : tel vers de Verlaine appellera en écho un vers de du Bellay, sans qu'il y ait entre eux de réel rapport. Bien des fois, cette intertextualité est anachronique : nous lisons M. Scève à la lumière de Mallarmé, et Racine à partir de ses commentateurs ultérieurs. Mais l'intertextualité peut fonder aussi un pacte de lecture constitutif du sens de l'œuvre : pour comprendre la portée des *Chants de Maldoror*, il faut voir que Lautréamont y reprend, pour les parodier, d'innombrables clichés* et lieux communs* romantiques.

■ Effets de sens de l'intertextualité

L'appréciation littéraire de l'intertextualité est à chaque fois singulière, car elle dépend du contexte. En dehors du cas extrême du **plagiat** (où un auteur s'approprie le bien d'autrui sans le dire), elle peut traduire entre autres :

– ***une modestie intellectuelle***, ou le désir d'affirmer une filiation, lorsqu'un écrivain s'appuie explicitement sur l'autorité d'auteurs qu'il vénère (ex. Montaigne) ;

– ***un choix esthétique***, fondé sur l'idée d'imitation (ex. les classiques) ;

– ***un jeu avec le lecteur***, avec lequel l'écrivain partage à demi-mot une culture commune (ex. Pascal, Giraudoux) ;

– ***un désir de parodie*** ; dans ce cas, le modèle est moqué en même temps que repris (ex. Rabelais, parodiant les romans de chevalerie) ;

– ***une volonté de dérision***, qui peut confiner à l'absurde (ainsi Beckett démarquant Shakespeare en faisant dire à l'un de ses personnages, dans *Fin de partie* : « Mon royaume pour un boueux » – la citation exacte de *Henri III* est : « Mon royaume pour un cheval »). Parfois, l'intertextualité se prend elle-même pour objet de dérision. Comme au début de cette fable de La Fontaine :

« J'ai lu chez un conteur de fables,
Qu'un second Rodilard, l'Alexandre des Chats,
L'Attila, le fléau des Rats,
Rendait ces derniers misérables.
J'ai lu, dis-je, en certain auteur,
Que ce Chat exterminateur,
Vrai Cerbère, était craint une lieue à la ronde. »

(« Le Chat et un vieux Rat », Fables, III, 18)

C'est ici le fait même de la référence littéraire qui est moqué. Par son insistance à préciser ses sources, comme par la caractérisation hyperbolique* du chat, le fabuliste tourne en dérision l'intertextualité qui fonde initialement sa démarche.

N.B. – Le terme de **réécriture** *désigne normalement la reprise par un auteur d'un état précédent de son texte (on sait par exemple que Flaubert a réécrit à plusieurs reprises ses romans). Il est aussi parfois utilisé pour désigner une intertextualité marquée.*

– L'intertextualité est une des manifestations de la « polyphonie énonciative » : diversité des énonciations* (lesquelles peuvent être prises en charge par l'écrivain, déléguées aux personnages, et, dans le cas de l'intertextualité, renvoyées à d'autres écrivains).*

– Dans Palimpsestes*, G. Genette préfère, à intertextualité, le terme de* **transtextualité**.

► HORIZON D'ATTENTE, PARODIE, POLYPHONIE, TOPOS.

. M. Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. française, Gallimard, 1970 ; G. Genette, *Palimpsestes*, Le Seuil, 1982 ; J. Kristeva, *Sèméiôtikè*, Le Seuil, 1969.

IRONIE (n.f.)

L'ironie est une figure* de pensée : elle provient en effet d'une forme de pensée, la raillerie, et conduit à une forme d'expression le plus souvent antiphrastique*.

« Le sucre serait trop cher, si on ne faisait travailler la plante qui le produit par des esclaves.

Ceux dont il s'agit sont noirs depuis les pieds jusqu'à la tête ; et ils ont le nez si écrasé, qu'il est presque impossible de les plaindre. »

(Montesquieu, L'Esprit des lois, XV, 5)

Montesquieu imite le discours esclavagiste, le reprend pour en faire éclater le scandale. L'ironie est donc une sorte de comédie dans laquelle le locuteur joue un rôle, celui d'un adversaire dont il reprend les paroles.

■ La polyphonie* ironique

Cette théâtralité du discours ironique procède de la superposition de deux voix, celle du locuteur (l'auteur Montesquieu dans l'exemple ci-dessus) et celle de l'énonciateur qui est raillé (les esclavagistes dont les propos sont repris). Ce procédé consistant à citer l'adversaire insidieusement (sans guillemets ni marques d'emblée visibles), à jouer sur deux voix apparemment mêlées mais qui restent distinctes, peut être appelé une polyphonie. Elle provient d'une prise de distance du discours cité, prise de distance qui est propre à la raillerie et qui inverse la valorisation en dévalorisation. Plus rarement, dans le cas de l'astéisme*, l'ironie change le blâme en louange. C'est cette structure polyphonique,

née de ces deux voix qui se confondent et se contredisent, qui caractérise l'ironie.

■ Les marques de l'ironie

À l'oral, l'ironie est soulignée par l'intonation ou les mimiques. Cependant, à l'écrit, sa distinction est souvent délicate. Si elle se déduit de l'interprétation du contexte (devant un objet hideux, quelqu'un s'exclame : « Quelle beauté ! »), elle est aussi marquée par plusieurs procédés :

– par l'hyperbole* et l'emphase* (l'excès de la valorisation conduit en fait à la dévalorisation) :

> « Après le tremblement de terre qui avait détruit les trois quarts de Lisbonne, les **sages** du pays n'avaient pas trouvé un moyen **plus efficace** pour prévenir une ruine totale que de donner au peuple un **bel** autodafé. »
>
> *(Voltaire, Candide, VI)*

– par une insistance suspecte sur la sincérité (l'ironiste s'avouant ainsi insincère), par une modalisation* de l'énoncé :

> « **Il est vrai** que comme Amine [une prostituée] avait des principes, il en coûtait plus aux étrangers qu'à ses compatriotes. »
>
> *(Crébillon fils, Le Sopha)*

– par un jeu avec l'oralité (interjections, exclamations qui font deviner une intonation particulière, celle de l'ironie à l'oral) :

> « Oh ! que j'ai de regret de n'avoir pas fait de ce sujet moral une tragédie bien sanguinaire ! Mettant un poignard à la main de l'époux outragé, que je n'aurais pas nommé Figaro, dans sa jalouse fureur […]. »
>
> *(Beaumarchais, Préface du Mariage de Figaro)*

► ANTIPHRASE, ASTÉISME, ÉNONCÉ ET ÉNONCIATION, EMPHASE, HYPERBOLE, MODALISATION, POLYPHONIE.

. O. Ducrot, *Le Dire et le Dit*, éd. de Minuit, 1984 ; C. Kerbrat-Orecchioni, « Les problèmes de l'ironie », in *Linguistique et sémiologie*, n° 2 ; H. Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, PUF, 1961.

Isotopie (n.f.)

L'isotopie (du grec isos ***signifiant « égal », et*** topos***, « lieu »), est une récurrence, une homogénéité sémantique : divers termes s'apparentent ou se recoupent pour former dans un texte un réseau, un système cohérent d'échos.***

Funeste, deuil, morbide, tombeau forment une isotopie de la mort.

Le terme d'isotopie a été introduit dans l'analyse sémantique par A.-J. Greimas (voir la bibliographie).

■ Isotopies et champs lexico-sémantiques*

On peut considérer ces deux dénominations comme presque équivalentes. Cependant, la notion d'isotopie apparaît plus ample et plus souple, parce qu'elle recouvre toute « totalité de signification » (A.-J. Greimas), c'est-à-dire toute forme de récurrence ou de redondance, dans la dénotation comme dans la connotation*, dans la syntaxe comme dans les effets mélodiques ou sonores du lexique :

« Venise pour le bal s'habille.
De paillettes toute étoilée
Scintille, fourmille et babille
Le carnaval bariolé. »

(Th. Gautier, « Carnaval », Émaux et Camées)

Outre les isotopies de la fête et de la parure féminine, on relève l'isotopie que forment les verbes par leurs terminaisons identiques : cet

écho sonore restitue le bruissement de la foule en liesse et ajoute à la cohérence poétique de la strophe*.

► CHAMP LEXICAL ET CHAMP SÉMANTIQUE, CONNOTATION ET DÉNOTATION, STROPHE.

. A.-J. Greimas, *Sémantique structurale*, Larousse, 1966 ; Groupe Mu, *Rhétorique de la poésie*, Complexe, 1977, Le Seuil, « Points », 1990.

L

LIEU *COMMUN*, *TOPOS* (n.m.)

1. En rhétorique classique, type d'argument propre à être employé en toutes circonstances.

Parmi les lieux (*topoi*), les lieux *communs* sont des modèles d'arguments généraux qui s'opposent aux lieux *spécifiques*, réservés à certains domaines particuliers comme les sciences ou le droit. Cette acception s'écarte du champ de l'analyse littéraire : pour plus de précision, on se reportera à la bibliographie ci-dessous.

2. Dans son acception courante, idée stéréotypée ou thème littéraire plus ou moins rebattu.

Les lieux ont été vivement critiqués par la philosophie classique, en particulier par les logiciens de Port-Royal, qui trouvaient artificiel, parce que trop automatique, ce mode de pensée ; il n'est donc pas étonnant que l'expression « lieu commun » ait acquis ultérieurement une signification péjorative. Cependant son sens est quelque peu différent : il ne s'agit plus en rhétorique de répertoires d'arguments, mais de poncifs, d'idées reçues. Quant à l'aspect littéraire de la notion, il découle de ce qui précède : certains thèmes et certaines situations repris i maintes fois dans la littérature deviennent banals.

■ Le lieu commun comme stéréotype de pensée

Le lieu commun est à l'**inventio** (recherche des idées) ce que le cliché* est à **l'elocutio** (formulation des idées). En d'autres termes, si le cliché consiste en la formulation stéréotypée et vulgarisée d'une expression, le lieu commun concerne l'idée elle-même. Dans l'allocution

du conseiller Lieuvain, on trouve par exemple l'argument de la suprématie de l'intelligence pratique sur l'esprit spéculatif. Ce préjugé de la culture « bourgeoise » s'accompagne d'un argument sur le « bon sens paysan », incontournable poncif de tout discours électoral (mais cette dernière expression n'est pas employée ; il ne s'agit donc pas d'un cliché *stricto sensu*) :

> « Où trouver, en effet, plus de patriotisme que dans les campagnes, plus de dévouement à la cause publique, plus d'intelligence en un mot ? Et je n'entends pas, messieurs, **cette intelligence superficielle, vain ornement des esprits oisifs, mais plus de cette intelligence profonde et modérée, qui s'applique par-dessus toute chose à poursuivre des buts utiles**, contribuant ainsi au bien de chacun, à l'amélioration commune et au soutien des États, fruit du respect des lois et de la pratique des devoirs… »
>
> *(Flaubert, Madame Bovary, II, 8)*

Comme le cliché, le lieu commun argumentatif suppose l'appropriation d'une pensée par une collectivité qui la rend banale ou vulgaire. Flaubert dresse une liste de lieux communs dans le *Dictionnaire des idées reçues* et Léon Bloy un répertoire d'expressions figées pour lesquelles il propose de savoureux commentaires. Voici le début de l'article intitulé : « Les morts ne peuvent pas se défendre » :

> « Quelle bêtise ou quelle hypocrisie ! Comment donc ! mais ils se défendent précisément par le respect qui leur est dû et qui ne permet pas qu'on les touche. Imagine-t-on une meilleure défense ? Elle est d'autant plus sûre qu'une incertitude continuelle plane sur eux. »
>
> *(Exégèse des lieux communs, I, LXVI)*

■ Le lieu commun comme stéréotype littéraire

Pour E.-R. Curtius (voir la bibliographie), le *topos* n'est pas défini comme modèle argumentatif, mais comme un répertoire d'images-thèmes, de conventions propres à tel ou tel genre littéraire. S'intéressant à la latinité tardive et à la littérature médiévale, il classe quelques *topoi*, comme la modestie affectée, l'invocation à la nature, le monde renversé,

l'enfant et le vieillard, la vieille femme et la jeune fille, etc. Dans la littérature moderne et contemporaine, les *topoi* sont fort nombreux et peuvent être classés par genres et par courants littéraires. Par exemple, dans la comédie classique l'opposition du père à une mésalliance, dans le conte merveilleux la transfiguration magique de la laideur ou de la pauvreté, dans la littérature romanesque de toutes les époques la réunion des amants à l'écart du monde extérieur, dans le roman d'initiation le *topos* du voyage, dans la littérature d'inspiration romantique l'exaltation de la nature, le clair de lune, la solitude du poète, etc. On pourrait étendre ces énumérations presque à l'infini et approfondir toutes leurs variantes.

► Cliché.

. (Sens 1)

Aristote, *Organon V, les Topiques*, trad. J. Tricot, Vrin, 1984 ; M. Angenot, *La Parole pamphlétaire*, Payot, 1982, p. 160 et suivantes, annexe 3, p. 383 et suivantes ; M. Patillon, *Éléments de rhétorique classique*, Nathan, 1990 ; C. Perelman et L. Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation*, PUF, 1958, éditions de l'université de Bruxelles, 1988, I, chapitre I, p. 112 et suivantes ; J.-J. Robrieux, *Rhétorique et argumentation*, A. Colin, 2010 (rééd.).

. (Sens 2)

M. Angenot, *ouvr. cité* ; C. Fromilhague et A. Sancier, *Introduction à l'analyse stylistique*, Bordas, 1991, p. 105 et suivantes ; E.-R. Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, trad. J. Bréjoux, PUF, 1956, Presses pocket, 1991, chapitre V.

Litote (n.f.)

Cette figure consiste à atténuer la vigueur d'un énoncé afin, paradoxalement, de lui donner plus de force.

L'exemple canonique est une réplique que Chimène lance à Rodrigue, ce dernier s'inquiétant du sentiment de haine qui pourrait animer sa

maîtresse :

DON RODRIGUE

[…] Ton malheureux amant aura bien moins de peine

À mourir par ta main qu'à vivre avec ta haine.

CHIMÈNE

Va, **je ne te hais point.**

DON RODRIGUE

Tu le dois.

CHIMÈNE

Je ne puis.

(Corneille, Le Cid, III, 4)

Ici, comme dans beaucoup de cas, c'est le contexte qui donne à l'expression sa valeur de litote. Le discours de Chimène rebondit sur le mot « haine » employé par Rodrigue, ce qui permet à celle-ci de déclarer ses sentiments. La réplique suivante confirme cet aveu, ainsi que la suite de la scène (« Sachant que je *t'adore* et que je te poursuis »).

Si le but de la litote est identique à celui de l'hyperbole*, les modalités n'en sont pas les mêmes, car c'est ici par une économie de moyens, que l'on exprime une idée forte. Il n'est donc pas étonnant que la litote soit moins répandue, puisque son caractère paradoxal suppose une intention assez fine de la part de celui qui s'exprime et la possibilité d'un décodage chez l'interlocuteur ou le destinataire. C'est le plus souvent le contexte qui permettra de distinguer une litote d'une exténuation*, car l'intention d'atténuer un propos peut être apparente ou réelle.

■ Procédés de la litote

Les deux principaux procédés de la litote sont les suivants :

L'utilisation de termes minorants – Ainsi des mots ou locutions tels que « un peu », « quelque peu », « passablement », « parfois », « peut-être », « plutôt », etc., peuvent introduire des litotes. « Ce *détail* est *un*

peu gênant » peut signifier « ce fait important est propre à renverser toute l'argumentation ».

L'utilisation de la négation – Il est fréquent que la litote soit constituée à partir de la négation d'un terme ou d'une double négation. « Ce n'est pas dénué de bon sens », « il n'est pas maladroit », « vous n'êtes pas sans savoir… » sont des formes courantes de litotes par négation. Les Précieux les affectionnaient beaucoup.

N.B. Certaines litotes sont contestables lorsqu'elles associent un terme minorant à un terme hyperbolique, ce qui est logiquement incompatible. Ainsi des expressions telles que « relativement scandaleux » ou « détail important », relèvent de la formule creuse.

► EUPHÉMISME, EXTÉNUATION, HYPERBOLE.

M

MÉTALANGAGE (n.m.)

Le métalangage (du grec meta***, « ce qui dépasse », « ce qui englobe ») parle du langage lui-même ; il permet de distinguer et d'analyser sa structuration et ses modes de fonctionnement : la linguistique, la syntaxe et la lexicologie relèvent du métalangage :***

Le nom « fille » est sujet du verbe de cette proposition.

Les termes « nom », « sujet », « verbe » et « proposition » appartiennent au métalangage.

La notion de métalangage provient des théories de R. Jakobson sur les fonctions* du langage : il distingue en effet une fonction métalinguistique. Celle-ci est manifeste dans certains genres littéraires (le poème, souvent, parle de lui-même), et dans la littérature moderne, souvent auto-référentielle*.

► FONCTIONS (DU LANGAGE).

MÉTALEPSE (n.f.)

1. En rhétorique, figure de substitution traditionnellement apparentée à la métonymie*, qui signifie étymologiquement « permutation » et consiste à remplacer une chose par une autre qui la précède, la suit ou s'y rattache de quelque manière.

Les exemples les plus courants sont la substitution de l'antécédent au conséquent (1) et du conséquent à l'antécédent (2).

Il a bu pour **il est ivre** (1)

Il ne souffre plus pour **il est mort** (2)

On voit que, dans ce second exemple, la métalepse peut être un support de l'euphémisme*.

Fontanier (*Les Figures du discours*, 1821-1827) donne d'autres exemples de métalepses tirés de *Phèdre*, par exemple la déclaration de Phèdre à Hippolyte (II, 5) qui, sous la forme d'un éloge de Thésée, permet au destinataire de se reconnaître comme la véritable personne aimée.

2. En narratologie, la métalepse, terme proposé par G. Genette, est le glissement d'un niveau d'énonciation à un autre.

La métalepse ***narrative*** peut consister par exemple en l'intrusion subite du narrateur* dans la fiction, alors qu'il était jusque-là extradiégétique (non intégré à l'action), ou en l'interpellation du narrateur et du lecteur par un personnage, etc. (voir à apostrophe*). La bizarrerie produite peut entraîner des effets plaisants ou fantastiques selon le cas.

La métalepse ***de l'auteur***, déjà décrite par la rhétorique classique, est un procédé par lequel un locuteur ou un scripteur feint de s'intégrer à ce qu'il ne fait que raconter ou décrire. Un professeur de géographie pourrait ainsi dire à *ses* élèves : « *Je remonte* maintenant la Seine et *j'arrive* à Paris… ». De même, on trouve assez fréquemment dans les romans des formules comme celle-ci : « *Laissons* ici notre héros et *allons voir* du côté… ».

► APOSTROPHE, DISCOURS ET RÉCIT, EUPHÉMISME, MÉTONYMIE ET SYNECDOQUE.

. (Sens 2) G. Genette, *Figures III*, Le Seuil, 1972, 5, p. 243 et suivantes.

MÉTAPHORE (n.f.)

Du grec métephora***, « transfert », ce trope (voir à figure*) opère un transfert de sens entre mots ou groupes de mots, fondé sur un rapport d'analogie plus ou moins explicite.***

« Les **étincelles** de ton rire **dorent** le fond de ta vie. »

(Apollinaire, « Zone », Alcools)

Ici, le rire (comparé, ou **thème**) est rapproché du feu (comparant, ou **phore**) par une relation analogique. Les éléments communs sont sans doute le mouvement vif et le bruit saccadé. Le lecteur sait en outre décoder la relation synesthésique (correspondance des sensations) entre la lumière dorée et la gaieté. La métaphore obéit donc aux mêmes procédés de symbolisation que la comparaison* figurative, mais s'en distingue par les liens syntaxiques qui autorisent un véritable transfert de sens entre comparant et comparé, ce qui représente une démarche plus hardie que celle de la comparaison.

■ Analyses du procédé métaphorique

Un trope fondé sur une relation d'analogie – Aristote propose l'exemple didactique du rapprochement possible entre la vie et le jour (*Poétique*, chapitre 21) : « Ce qu'est la vieillesse à la vie, le soir l'est au jour. On dira donc le soir vieillesse du jour et la vieillesse soir de la vie. » C. Perelman (voir la bibliographie) remarque cependant que cette forme d'analogie à quatre termes est trop simple pour rendre compte de la complexité des relations entre comparant et comparé, infiniment variées tant des points de vue syntaxique que sémantique.

R. Jakobson (voir la bibliographie) situe le procédé d'analogie sur l'axe de la sélection, axe qu'il oppose à celui de la combinaison (voir à paradigme et syntagme*). La métaphore est donc le trope qui réalise un transfert sémantique par association d'idées hors contexte : ainsi les substituts métaphoriques du mot « hutte » sont « petite maison », « palais », « antre », « terrier », etc., alors que les substituts métonymiques* ou synecdochiques sont par exemple « pauvreté » ou « chaume ». L'analyse de Jakobson, outre la grande pertinence de la conception bi-axiale du langage qui la fonde, présente l'intérêt de dépasser la problématique de

l'écart (voir à figure*) et de concevoir la métaphore et la métonymie comme des modes d'expression situés à la source même de la production linguistique.

Le principe de l'intersection sémique – Pour mieux faire comprendre le procédé d'analogie sur lequel est fondée la métaphore, on peut présenter cette figure comme celle qui réunit les sèmes* communs à deux notions relevant d'isotopies* différentes (par opposition à la métonymie et à la synecdoque qui jouent sur une isotopie unique). Ainsi lorsque Jésus-Christ dit à ses disciples « vous êtes le *sel* de la terre », le signifiant « sel » renvoie à deux signifiés : la substance minérale (comparant) et les disciples (comparé). Ils relèvent bien de deux isotopies différentes, la minéralité et l'humanité. Les sèmes essentiels qui unissent comparant et comparé (relative rareté, rehaussement de la saveur) font surgir l'idée que les apôtres sont précieux et qu'ils élèveront l'humanité.

Les sèmes transférés peuvent être génériques (classèmes) ou spécifiques (sémantèmes). Dans le cas des transferts classématiques, la métaphore passe de l'abstrait au concret (« politique des *petits pas* »), du non humain à l'humain (voir à personnification*), de l'inanimé à l'animé (« mer *rugissante* »), etc. Les transferts de sémantèmes, en nombre infini, sont souvent dus à des associations synesthésiques, comme « *explosion* de couleurs » ou « bruit *sec* » (voir aussi à comparaison*), mais également à tous les rapprochements possibles entre éléments qui appartiennent à des univers différents (« mer de *jade* »).

■ Principales formes de la métaphore

La métaphore **in praesentia** – Elle met « en présence » le comparant et le comparé, tous deux exprimés dans l'énoncé. C'est la métaphore la plus classique et la plus répandue, tant dans la littérature que dans la langue quotidienne. À la différence de la comparaison* figurative, comparant et comparé sont unis syntaxiquement par des moyens non explicitement comparatifs. Ce sont le plus souvent l'attribut (1), l'apposition (2) ainsi que les diverses formes d'association entre substantifs que sont par exemple les compléments de noms (3) et

certaines juxtapositions (sortes d'appositions sous forme de noms composés non lexicalisés), métaphores typiquement hugoliennes (4) :

« La mer **est** ton **miroir** ; […]. » (1)

(Baudelaire, « L'Homme et la mer », Les Fleurs du mal)

« Rubens, **fleuve d'oubli, jardin de la paresse,**
Oreiller de chair fraîche où l'on ne peut aimer » (2)

(Baudelaire, « Les Phares », Les Fleurs du mal)

« Des fleurs **d'encre** crachant des pollens en virgule » (3)

(Rimbaud, « Les Assis », Poésies)

« Le **pâtre promontoire** au chapeau de nuées
S'accoude et rêve au bruit de tous les infinis. » (4)

(Hugo, « Pasteurs et troupeaux », Les Contemplations)

Les métaphores *in praesentia* sont souvent caractérisées par l'absence de justification explicite, possible si la seule confrontation du comparant et du comparé permet le décodage de la figure : on comprend aisément que les « fleurs d'*encre* » sont des fleurs sombres. Ces métaphores n'ont donc pas besoin d'être explicitées (on dit aussi *motivées*), puisque les sèmes communs au comparant et au comparé apparaissent immédiatement à l'esprit. Mais dans d'autres cas l'explicitation est nécessaire :

« Les souvenirs sont **cors de chasse,**
Dont meurt le bruit parmi le vent. »

(Apollinaire, « Cors de chasse », Alcools)

Non explicitée, la métaphore est parfois énigmatique :

« Le **banyan** de la pluie perd ses assises sur la ville. »

(Saint-John Perse, « Le Banyan de la pluie », Exil [Pluies])

L'image ne peut être décodée que si l'on sait que l'arbre en question laisse pendre des racines aériennes semblables aux traits de la pluie.

***La métaphore* in absentia** – Consistant en l'ellipse du comparé, elle est donc non seulement un transfert sémantique, mais encore une substitution de termes. Le décodage est plus ou moins facile selon le degré de tension (sur cette notion, voir à comparaison*) ou de stéréotypie. Tout lecteur comprend en effet que chez Racine « flamme » est un substitut métaphorique d'« amour », mais d'autres cas sont plus énigmatiques :

« Or moi, bateau perdu sous les **cheveux** des anses »

(Rimbaud, « Le Bateau ivre », Poésies)

« Ce **toit** tranquille, où marchent les **colombes,**

Entre les pins palpite, entre les tombes ;

Midi le juste y compose de feux

La mer, la mer, toujours recommencée ! »

(Valéry, « Le Cimetière marin », Charmes)

Dans le premier exemple, il s'agit sans doute des algues qui recouvrent le bateau ; dans le second, la substitution de « toit » à « mer » et de « colombes » à « bateaux » est simplement suggérée et l'on devra avancer dans la lecture du poème pour saisir avec plus de certitude le nœud métaphorique. Si, dans ce cas, il n'y a pas véritablement ellipse du comparé, la présence de celui-ci est du moins différée.

La métaphore par ellipse du comparant – On la trouve souvent dans les adjectifs et les verbes :

« Eau **sourcilleuse** […]. »

(Valéry, ibid.)

« Chaque instant te **dévore** un morceau du délice

À chaque homme accordé pour toute sa saison. »

(Baudelaire, « L'Horloge », Les Fleurs du mal)

Ainsi dans le premier cas, le comparant implicite est un visage humain, dans le second un animal vorace.

***La métaphore filée* (*ou continuée*)** – On appelle ainsi une métaphore qui s'étend à l'échelle d'une phrase ou d'un ensemble plus long en

utilisant plusieurs signifiants reliés en un réseau sémantiquement cohérent. Ce type de métaphore est pratiquement synonyme d'*allégorisme* (voir à allégorie*) dans la mesure où le réseau ainsi créé n'est décodable qu'au sens figuré, contrairement à l'allégorie proprement dite qui propose deux lectures autonomes. La fameuse tirade de la calomnie (Beaumarchais, *Le Barbier de Séville*, II, 8) offre un exemple intéressant et assez complexe de métaphore filée où la malveillance, prenant l'aspect d'un oiseau, entraîne progressivement un « *chorus* universel ». Autre exemple de métaphore filée explicitée au premier vers par une comparaison :

« Quand le ciel **bas** et **lourd** pèse comme un couvercle
Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis,
Et que de l'horizon embrassant tout le **cercle**
Il nous **verse** un jour noir plus triste que les nuits ; »

(Baudelaire, « Spleen », Les Fleurs du mal, LXXVIII)

La métaphore figée ou lexicalisée – (Voir à catachrèse*).

La métaphore usée – Il convient de distinguer les stéréotypes, comme la « flamme » de Racine, des clichés* comme « la *fleur* de l'âge ». On peut remarquer que les métaphores adjectivales, par leur codage souvent un peu facile, ont tendance à s'user rapidement : c'est le cas de « *noir* chagrin », de « *vertigineux* désir », de « gouffre *amer* », etc.

N.B. Comme pour la comparaison, on peut assigner à la métaphore des fonctions ornementale, argumentative ou cognitive-herméneutique : voir cet article.*

► CATACHRÈSE, CLICHÉ, COMPARAISON, FIGURE, MÉTONYMIE ET SYNECDOQUE.

. H. Bonnard, *Procédés annexes d'expression*, Magnard, 1989 ; P. Fontanier, *Les Figures du discours*, 1821-1827, G. Genette (éd.), Flammarion, « Champs », 1968 ; Groupe Mu, *Rhétorique générale*, Larousse, 1970, Le Seuil, « Points », 1982 ; R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, trad. N. Ruwet, éd. de Minuit, 1963, Le Seuil, «

Points », 1970 ; M. Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Larousse, 1973 ; H. Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, PUF, 1961 (article très détaillé de plus de 70 pages) ; C. Perelman et L. Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation*, PUF, 1958, éditions de l'université de Bruxelles, 1988 ; P. Ricœur, *La Métaphore vive*, Le Seuil, 1975 ; I. Tamba-Mecz, *Le Sens figuré*, PUF, 1981.

MÉTAPLASME (n.m.)

Ce terme générique désigne l'ensemble des altérations phonétiques qui peuvent être subies par les mots.

On distingue traditionnellement trois types de métaplasmes : par adjonction, par suppression et par déplacement.

■ Métaplasmes par adjonction

– La *prothèse* (ou *prosthèse*) est l'adjonction d'un phonème* ou d'une syllabe* au début d'un mot. Il s'agit par exemple du [e] devant certains [s] entravés, ces derniers étant généralement tombés par la suite. Ainsi *stella* est devenue *é*toile ; *spatula* est devenu *é*paule.

– L'*épenthèse* est l'adjonction d'un phonème ou d'une syllabe à l'intérieur d'un mot. Outre les cas de phonétique historique, signalons les créations du parler populaire :

« T'en fais pas, dit Charles à Zazie, il le fait pas ex**eu**près. »

(Queneau, Zazie dans le métro, I)

– Le *paragoge* est une adjonction à la fin d'un mot. On sait par exemple que les *e* caducs sont prononcés à la finale des mots par les méridionaux et que d'autres sont abusivement ajoutés pour éviter des difficultés phonétiques. On parle alors de **contre-élision** (« à l'est*eu* de Paris »). De même, les poètes s'accordent certaines licences ou utilisent certaines variantes orthographiques leur permettant d'assurer le nombre de syllabes réclamé par un vers :

« Après mille ans et plus de guerre déclarée,
Les loups firent la paix avec**que** les brebis. »

(La Fontaine, « Les Loups et les brebis », Fables, III, 13)

■ Métaplasmes par suppression

– L'*élision* porte en français sur le *e* caduc à la fin d'un mot. En prose comme en poésie, « elle est si belle » se prononce [ɛlɛsibɛl] ; mais la prosodie française exige la prononciation du *e* devant les mots commençant par des consonnes. Pour certains problèmes de versification qu'entraîne l'élision du *e*, voir l'article césure*.

– L'*aphérèse**, l'*apocope** et la *syncope** (voir cet article).

– La *crase* est la contraction de deux syllabes en une, procédé souvent révélateur d'un niveau de langue relâché. « M'sieur » et « M'dame » (ou « m'ame ») en sont des exemples courants.

– L'*haplologie* est une crase portant sur deux syllabes identiques ou très voisines phonétiquement. On évite ainsi une répétition parfois jugée cacophonique, comme celle de *en* dans la phrase : « en voyant un, je les vois tous » (au lieu de « en *en* voyant… »). D'autres cas d'haplologies sont abusifs, lorsque le procédé consiste à tronquer un mot : ainsi le mot « factorerie » est-il réduit à « factorie » par Céline (*Voyage au bout de la nuit*) ; de même la prononciation populaire escamote parfois certaines articulations répétitives par économie (« *t'*à l'heure » pour « *t*ou*t* à l'heure »).

■ Métaplasmes par déplacement ou métathèses

– L'*interversion* est la permutation de deux phonèmes voisins. L'étymologie en fournit un certain nombre de cas : par exemple *formaticum* en latin a donné f***ro***mage. Le parler populaire en propose d'autres, comme « *bourouette* » pour brouette ou « *infractus* » pour infarctus.

– La *contrepèterie* (ou le *contrepet*) est une métathèse réalisée à l'échelle d'un syntagme* ou même d'une phrase. La permutation, portant sur des phonèmes ou des syllabes, est plus ou moins facile à déceler dans ces énoncés à double sens et généralement peu « honnêtes » : on connaît le fameux rapprochement de Panurge entre « femme *f*olle à la *m*esse et femme *m*olle à la *f*esse » (Rabelais, *Pantagruel*, 16).

► APHÉRÈSE, APOCOPE, CÉSURE, DIÉRÈSE, SYNÉRÈSE.

MÉTONYMIE (n.f.) et *SYNECDOQUE* (n.f.)

La* métonymie *(du grec* métônumia*, emploi d'un nom pour un autre) est un trope (voir à figure*) par lequel un terme se substitue à un autre en raison d'un rapport de contiguïté, de coexistence ou de dépendance.

« Je l'ai vu cette nuit, ce malheureux Sévère,

La vengeance à la main, l'œil ardent de colère. »

(Corneille, Polyeucte, I, 3)

Le terme « vengeance » est substitué à « épée » grâce à une relation logique, ici entre concret et abstrait, l'épée étant l'instrument de la vengeance. La syntaxe permet dans cet exemple de décoder aisément la substitution, car tout lecteur ou auditeur a en tête l'expression « l'épée à la main ».

La* synecdoque *(du grec* sunekdokhè*, inclusion avec idée de détachement), autre trope, substitue un terme à un autre sur le fondement d'un rapport d'inclusion, d'englobement

« Le vent de l'autre nuit l'a jeté bas ! Le **marbre**

Au souffle du matin tournoie, épars. […] »

(Verlaine, « L'Amour par terre », Fêtes galantes)

Le « marbre » désigne une statue : il existe un rapport d'inclusion entre les deux signifiés, la statue étant taillée dans le marbre. Ici, à l'objet est substituée la matière avec laquelle il est fabriqué.

■ Étude comparative des deux figures

Depuis plus de deux millénaires on ne cesse d'écrire sur la métonymie et la synecdoque pour les rapprocher et surtout les différencier, ce qui donne généralement lieu à des analyses fort complexes.

Éléments communs – Les deux figures se distinguent ensemble de la métaphore* en ce qu'elles ne sont pas construites sur une rupture d'isotopies* : l'épée et la vengeance font partie du même champ lexico-sémantique*, tout comme le marbre et la statue, par opposition à une expression métaphorique telle que « rester de marbre », qui suppose un lien d'analogie entre l'humain et le minéral, isotopies différentes. Pourtant, le Groupe Mu (pour une démonstration plus détaillée, voir la bibliographie) a montré qu'il existe un lien entre synecdoque et métaphore. La première figure est en effet considérée comme une sorte de trope fondamental qui conditionne la seconde. Il existe un rapport d'inclusion entre l'homme impassible d'une part, le marbre d'autre part et la classe des objets immobiles et insusceptibles d'émotion : c'est donc la rencontre de ces deux synecdoques virtuelles dans cette classe commune qui, révélant les sèmes identiques « immobilité » et « absence d'émotion », permet la métaphore.

Éléments divergents – On distingue généralement la métonymie de la synecdoque en montrant que, si les deux figures associent à un même signifiant* deux signifiés* possibles (au signifiant « vengeance » un signifié littéral « action de se venger » et un signifié tropique « épée » ; au signifiant « marbre » un signifié littéral « espèce de minéral » et un signifié tropique « statue »), la relation entre les deux signifiés est de contiguïté dans la métonymie et d'inclusion dans la synecdoque. H. Bonnard (voir la bibliographie) propose les exemples suivants, simples et clairs :

Nous avons bu une bonne bouteille (métonymie)

J'ai acheté une bonne bouteille (synecdoque).

Dans chacun des cas, au signifiant « bouteille » correspondent (en simplifiant les choses) les signifiés « récipient » (sél) et « vin » (sé2). Dans le cas de la métonymie, « bouteille » perd son sé1 pour prendre son sé2, car on boit le vin et non le récipient : il y a donc bien substitution d'un signifié à un autre sur le fondement de la contiguïté. Dans celui de la synecdoque il y a inclusion, et non disjonction, de sé2 dans sé1 puisqu'on achète le vin dans son récipient.

H. Morier (voir la bibliographie) affine cette analyse comparative en remarquant que la métonymie et la synecdoque opèrent des changements de valeur qui sont respectivement d'ordre qualitatif et quantitatif. Il relie ces notions à celles de compréhension et d'extension*. C'est ainsi que le signifiant « sang » peut constituer tantôt une métonymie (« la voix du *sang* »), tantôt une synecdoque (« le *sang* des Atrides »). Dans le premier cas, « sang » prend le signifié qualitatif de « sentiments innés de nature parentale ou filiale » ; dans le second celui, quantitatif, de « membres d'une famille ou d'une ethnie ».

■ Le domaine de la métonymie

La rhétorique classique énumère un grand nombre de métonymies. En voici les principales.

Contenant / contenu – « Boire une *bouteille* » (cf. ci-dessus) ; « le *parterre* » (les spectateurs qui s'y trouvent).

Instrument / utilisateur – « Un *fifre* » (joueur de fifre).

Effet / cause – « *Trembler* » (avoir peur).

Cause / effet – « Lire un *Balzac* » (un roman écrit par Balzac) ; « le *soleil* » (la chaleur solaire).

Lieu / chose – « *Bercy* » (le ministère de l'Économie, le stade…).

Lieu d'origine ou fabricant / chose – « Boire un *bordeaux* » (un vin fait dans la région de Bordeaux) ; « une *Renault* » (voiture fabriquée par cette firme).

Signe / chose – « Le *sabre* et le *goupillon* » (l'Armée et l'Église) ; « la *Couronne* » (le pouvoir royal).

Physique / moral – « Avoir du *nez* » (de l'intuition). La valeur emblématique de certaines parties du corps, comme le cœur, est généralement d'ordre métonymique.

Objet propre / personne ou entité collective – « Le petit *chaperon rouge* » (la petite fille portant ce vêtement) ; « les *bérets verts* » (corps d'armée).

Maître / entité dirigée – « *Vercingétorix* fut vaincu » (la Gaule) ; « les *pénates* » (divinités protectrices de la maison chez les Romains).

Abstrait / concret – « Une *splendeur* » (un monument splendide par exemple) ; « une *vertu* » (une femme vertueuse).

Concret / abstrait – « Les *fers* », « le *joug* » (la servitude).

■ Le domaine de la synecdoque

Si les rapports abstrait/concret peuvent parfois s'inverser dans la métonymie, la relation d'inclusion que suppose la synecdoque autorise une réversibilité quasi systématique. La rhétorique classique définit en effet ce trope comme allant du plus vers le moins ou du moins vers le plus. On peut donc classer les synecdoques en deux catégories, en vertu de cette double tendance : les **particularisantes** et les **généralisantes**. En voici les principaux cas avec leurs inversions.

Tout / partie – Ainsi lorsqu'on dit qu'une « usine » est en grève, l'arrêt de travail ne concerne que le personnel (sinon on parlerait de *lock out*) et même généralement une partie seulement du personnel. La synecdoque particularisante est plus fréquente, les exemples canoniques étant la désignation du bateau par « voile » ou d'épée par « lame ».

Matière / objet – « Un *jade* » (statuette) ; « un *marbre* » (statue, cf. ci-dessus) ; « un *vison* » (manteau). L'inverse est plus rare : on appelle par exemple en argot un crocodile « sac à main ».

Genre / espèce – « Le *bovidé* » (bœuf, taureau, vache…). À l'inverse, le « *pain* » peut désigner la nourriture en général (voir **hyperonyme** et

hyponyme*, à sème et sémème*).

Nom commun / nom propre – C'est l'antonomase* (voir l'article), que certains auteurs préfèrent considérer comme une métonymie abstrait/concret ou concret/abstrait.

Pluriel / singulier – La figure est fréquemment utilisée avec des noms propres et sert à généraliser des modèles : « *des* de Gaulle et *des* Pinay » (voir aussi à antonomase*). À l'inverse, on dira « *l'*ennemi » pour les ennemis, en vue d'insister sur l'unité du groupe.

■ Valeur figurative de la métonymie et de la synecdoque

On préfère souvent à ces tropes la métaphore à cause de son très fort pouvoir imageant, alors que la métonymie et la synecdoque sont souvent lexicalisées. Elles se figent ou s'usent, dans le langage de la tragédie classique notamment, avec des formulations convenues telles que « mon *bras* », « cette *main* » (synecdoques personnifiantes), « ces *fureurs* », « vos *bontés* », « un *mortel* », etc. (voir à catachrèse* et à cliché*). Cependant, ces figures peuvent être d'un grand intérêt lorsqu'elles centrent l'attention sur un élément substitué plus concret et plus chargé de connotations*. Ainsi l'expression « chambre *bleu horizon* » faisait remarquer avec un certain humour* qu'un grand nombre de militaires s'y trouvaient (allusion à leurs uniformes). De même, dire que tel criminel mérite la « corde » plutôt que la « peine capitale », c'est à la fois concrétiser l'horreur du châtiment (valeur d'exemplarité des peines), souligner que le coupable est de condition vile (la décapitation était réservée aux nobles) et éventuellement commettre un anachronisme si cette métonymie est formulée dans le cadre de la France contemporaine. De leur côté, les abstractions et les généralisations ont souvent une valeur emphatique*, voire hyperbolique*. Thésée invoque Neptune en ces termes :

> « Dans les longues **rigueurs** d'une prison cruelle
> Je n'ai point imploré **ta puissance immortelle**. »
>
> *(Racine, Phèdre, IV, 2)*

Elles permettent également d'insister sur la portée générale des jugements, qui résonnent alors comme des principes psychologiques ou philosophiques. Hippolyte, répliquant aux accusations de son père, se désigne ainsi lui-même au moyen d'une métonymie d'abstraction généralisante :

« Et jamais on n'a vu **la timide innocence**

Passer subitement à l'extrême licence. »

(Ibid.)

N.B. – Beaucoup de métonymies et de synecdoques, en raison du caractère combinatoire de la substitution qu'elles opèrent, peuvent être considérées comme des ellipses. Ex. : « un[e statue de] marbre ».*

– D'une manière générale, R. Jakobson remarque que, si la tendance à la métaphore est prédominante dans la poésie (au sens classique), c'est plutôt la métonymie et la synecdoque qui s'imposent dans l'épopée et la prose réaliste.

► ANTONOMASE, CATACHRÈSE, CLICHÉ, ELLIPSE, FIGURE, SÈME ET SÉMÈME, MÉTAPHORE.

. (Voir à métaphore*).

MÈTRE (n.m.)

Le mètre désigne la nature du vers*, déterminée par sa longueur (c'est-à-dire, en français, le nombre de syllabes).

■ Mètre et vers

C'est par leur mètre que les vers français sont identifiés et désignés (par exemple : 6 syllabes : hexasyllabe ; 8 syllabes : octosyllabe ; 10 syllabes : décasyllabe ; 12 syllabes : dodécasyllabe). Mais les deux notions ne se confondent pas absolument : le vers présente d'autres caractères que sa longueur (accentuation, rime), et il survivra, sous la

forme de vers libéré et de vers libre, à la disparition de la contrainte métrique (voir l'article vers*). On distingue donc des vers « métriques » – caractérisés par leur longueur et un système accentuel correspondant –, et des vers non métriques, « irréguliers », pour lesquels ces critères ne jouent pas.

■ Isométrie et hétérométrie

On parlera de vers isométriques, et d'isométrie, pour une suite de vers de même longueur.

À l'inverse, les vers hétérométriques sont, dans leur succession, de longueurs différentes. Ainsi, dans ce passage de « Le Soleil et les Grenouilles » de La Fontaine, où se succèdent un dodécasyllabe, un octosyllabe, un décasyllabe et un dodécasyllabe :

« Adieu joncs et marais : notre race est détruite ;
Bientôt on la verra réduite
À l'eau du Styx. Pour un pauvre animal,
Grenouilles, à mon sens, ne raisonnaient pas mal. »

(Fables, VI, 12)

Comme le choix du mètre, sa constance ou sa variété relèvent d'une intention littéraire qui appelle le commentaire. Chez La Fontaine par exemple, l'hétérométrie fréquente renvoie à la poétique de la « fable égayée », qui entend prendre une distance joueuse avec l'esthétique « régulière » du classicisme.

► CÉSURE, HÉMISTICHE, PIED, SYLLABE, VERS.

MODALISATION (n.f.), *MODALISATEURS* (n.m.)

Dans tout énoncé, conformément à une tradition scolastique, on distingue un « dictum », ce qui est dit, et un « modus », l'intention avec laquelle on le dit. La* modalisation *procède du « modus ». Elle définit

l'attitude du sujet de l'énonciation par rapport à son énoncé, et notamment la manière dont il nuance ou rectifie son propos. Les* modalisateurs *sont les marqueurs linguistiques de la modalisation.

À ce que j'en sais, et si j'en crois la rumeur, Paul se marierait au printemps.

Dans cet énoncé, les propositions incidentes « À ce que j'en sais » et « si j'en crois la rumeur » sont des modalisateurs, marqueurs de la modalité* épistémique (qui apprécie la valeur de vérité de l'énoncé). À cette modalisation, par laquelle le locuteur met à distance l'énoncé* en formulant des réserves sur sa valeur de vérité, s'ajoute la valeur modale du conditionnel du verbe. On voit que la subjectivité du sujet parlant s'investit pleinement dans la modalisation, et que les modalisateurs la révèlent.

■ La modalisation dans le discours littéraire

La modalisation a un rôle majeur dans le discours littéraire puisque, comme les embrayeurs*, elle y manifeste la présence du locuteur. Par principe, elle ressortit donc au discours* plutôt qu'au récit*, si on se réfère aux catégories d'E. Benveniste. Ainsi l'irruption d'un modalisateur dans un récit pourra-t-elle marquer une intervention du narrateur :

« **Nous avouerons** que notre héros était **fort peu** héros en ce moment. »

(Stendhal, La Chartreuse de Parme, I, 3)

Les modalisateurs révèlent le commentaire : ils marquent les intrusions du narrateur et la distance ironique* subséquente, traits caractéristiques de la création stendhalienne.

Les modalisateurs nuancent ou rectifient la pensée, ce qui la rend plus précise ou au contraire plus incertaine. Dans tous les cas, la subjectivité du sujet parlant s'en trouve renforcée et confirmée dans le texte :

« **Soit que** la foi qui crée soit tarie en moi, **soit que** la réalité ne se forme que dans la mémoire, les fleurs qu'on me montre aujourd'hui pour la première fois ne me **semblent** pas de vraies fleurs. »

(M. Proust, Du côté de chez Swann)

Le verbe *sembler* qui inclut sémantiquement une mise en doute de la valeur de vérité, et l'alternative entre les deux causales possibles (*soit que... soit que...*), placent l'énoncé sous l'emprise de la modalisation : celle-ci révèle l'introspection, la volonté d'analyser sa propre subjectivité.

À l'inverse, l'absence de modalisation témoigne d'une volonté d'objectivité et, dans un récit, de l'effacement de la présence du narrateur :

> « Là, l'obscurité est totale. Personne ne parle plus. Le bruit des criquets a cessé. On n'entend, çà et là, que le cri menu de quelque carnassier nocturne, le vrombissement subit d'un scarabée, le choc d'une petite tasse en porcelaine que l'on repose sur la table basse. »
>
> *(A. Robbe-Grillet, La Jalousie)*

Dans *La Jalousie*, un mari épie sa femme et raconte ce qu'il perçoit. Cependant, il s'efforce de taire sa jalousie (confinée dans le non-dit), et de donner à son témoignage l'apparence glacée d'un procès-verbal. Cet effort de neutralité et d'objectivité passe par un effacement de soi et exige, sinon le refus de la modalisation, du moins son utilisation parcimonieuse.

► DISCOURS ET RÉCIT, EMBRAYEURS, ÉNONCÉ ET ÉNONCIATION, IRONIE, MODALITÉS.

MODALITÉS (n.f.)

Les modalités définissent les intentions que met le sujet parlant dans la communication établie avec son interlocuteur ; on distingue quatre modalités fondamentales dans toute énonciation* :

– *la* modalité assertive *: Paul vient ce soir ;*

– *la* modalité interrogative *: Paul vient-il ce soir ?*

– *la* modalité impérative ou jussive *: Viens ce soir.*

– *la* modalité exclamative *: Paul vient ce soir !*

Les modalités correspondent à des actes illocutoires* de langage (acte d'asserter, de questionner, d'ordonner). Il faut noter la particularité de l'exclamation qui se combine avec l'injonction et l'assertion et ne semble pas correspondre à un acte de langage spécifique. D'autre part, la négation pourrait rejoindre les modalités si on la définit comme la réfutation de ce que l'interlocuteur est présupposé penser ou croire (si l'on dit : *cette table n'est pas blanche*, c'est parce que l'on présuppose que l'interlocuteur la croit blanche). Des différences d'intonation marquent les modalités à l'oral ; certaines sont retranscrites à l'écrit par la ponctuation.

■ Importance des modalités

Elles sont les premiers révélateurs de l'intention du sujet parlant et donc, dans un texte littéraire, de la subjectivité de celui qui prend en charge l'énonciation (le narrateur, l'auteur, le personnage, le poète…) :

« Non, non ! Debout ! dans l'ère successive !
Brisez, mon corps, cette forme pensive ! »

(Valéry, « Le Cimetière matin », Charmes)

Les modalités exclamative et impérative s'unissent pour animer ces deux vers, sollicitant le lecteur, et l'excluant à demi par l'ambiguïté de la modalité impérative (est-ce à « mon corps » qu'il est ordonné de se briser ?). La modalité interrogative peut être une feinte, dans le cas de l'interrogation rhétorique qui ne correspond pas à l'acte de questionner et n'appelle pas de réponse. Elle vise à imposer à l'interlocuteur une idée, un argument, voire une émotion, qui apparaît forcément partagée :

Qui de nous, Lamartine, et de notre jeunesse,
Ne sait par cœur ce chant, des amants adoré,
Qu'un soir, au bord d'un lac, tu nous as soupiré ? »

(A. de Musset, « Lettre à Lamartine »)

L'interrogation rhétorique n'appelle pas de réponse, mais impose une affirmation avec plus de force que ne le ferait une simple assertion.

■ Les modalités aléthiques, déontiques, épistémiques

Aux modalités de l'énonciation étudiées précédemment, s'ajoutent les modalités d'énoncés*, d'ordre sémantique, qu'elles soient appréciatives ou logiques :

– La modalité **aléthique** (du grec *alèthéia*, vérité) pose la vérité d'un contenu (sans modalisation*) :

Pierre est venu.

– La modalité **déontique** (du grec *ta déonta*, ce qu'il faut) renvoie à ce qui est de l'ordre du devoir (permis/interdit/facultatif) :

Pierre doit venir

– La modalité **épistémique** (du grec *épistémè*, connaissance) porte sur l'énoncé un jugement de vérité (certain/incertain/probable/improbable) :

Sans doute Pierre viendra-t-il.

N.B. Modalités, modalisation et mode verbal ont partie liée : ils procèdent du « modus », intention avec laquelle le sujet parlant s'exprime ; ce « modus » est opposé au « dictum », l'information transmise.*

► MODALISATION ET MODALISATEURS, ÉNONCÉ ET ÉNONCIATION.

. M. Arrivé, F. Galdet, M. Galmiche, *La Grammaire d'aujourd'hui*, Flammarion, 1986 ; M. Riegel, J.-C. Pellat, R. Rioul, *Grammaire méthodique du français*, PUF, 1994.

MORPHÈME (n.m.) et *LEXÈME* (n.m.)

Dans l'analyse linguistique, le* morphème *(du grec* morphê*, « forme ») désigne la plus petite unité de sens, le segment minimal porteur d'une signification.

Misogynie est ainsi constitué de deux morphèmes : **miso** du grec *misein* qui signifie haïr, et **gynie,** du grec *gunê*, qui signifie femme.

Femme est constitué d'un seul morphème.

Le morphème est donc une unité qui ne recoupe pas celle du mot. Le morphème peur être analysé en phonétique comme une suite de phonèmes*.

Le* lexème *est un morphème lexical, par opposition à un morphème grammatical.

Aimerons comprend le lexème **aim** et le morphème grammatical **-erons** (morphème de la première personne du pluriel du futur).

N.B. Le monème est l'équivalent d'un morphème dans la terminologie spécifique de A. Martinet.

► PHONÈME.

. J. Picoche, *Précis de lexicologie française*, Nathan, 1977 ; A. Martinet, *Éléments de linguistique générale*, A. Colin, 1960.

N

Narrateur (n.m.)

Le narrateur est l'instance qui dirige la conduite d'un récit.

Le narrateur pourra par exemple se confondre avec l'auteur, ou avec un personnage racontant une histoire.

■ Utilité de la notion

Le terme rend compte du caractère artificiel, « construit », de tout récit*, même lorsque celui-ci se veut objectif : les événements sont toujours choisis, ordonnés les uns par rapport aux autres. La notion de narrateur permet d'identifier ces choix, en éclairant la double question : qui parle ? et comment ? On pourrait répondre que c'est toujours l'écrivain. Mais cette réponse est trop générale pour aider à l'analyse littéraire, car elle recouvre bien des modalités :

– un personnage de récit peut lui-même faire un récit (par exemple « la vieille » contant ses aventures dans *Candide* de Voltaire). Il devient alors, pour un temps, narrateur ;

– le « je » de *À la recherche du temps perdu* est lui aussi un narrateur distinct de l'écrivain : Proust, évoquant son futur livre, parlait du « roman d'un monsieur qui dit "je" ». On ne peut donc confondre l'instance qui dirige le récit avec l'auteur ;

– même pour étudier un récit traditionnel (roman, par exemple), il est utile de parler de narrateur : le terme renvoie aux choix opérés dans la conduite de la narration, là où la notion d'« auteur » ou d'« écrivain » implique une réalité (historique, psychologique, sociale…) plus complexe, et extra-littéraire. L'auteur imagine son récit, alors que le narrateur fait comme s'il connaissait parfaitement l'histoire qu'il relate ;

– l'autobiographie représente un cas-limite ; le narrateur y coïncide en principe totalement avec l'écrivain (qui est aussi son propre sujet, et parfois, comme dans les *Rêveries* de Rousseau, son futur lecteur). La notion de narrateur demeure cependant encore pertinente pour étudier l'organisation du récit en tant que construction littéraire.

■ Les interventions du narrateur

En raison même de son caractère construit, tout récit porte, à chaque instant, l'empreinte du narrateur (choix des mots, figures…). Mais son intervention est surtout marquée par des choix stratégiques dans la conduite de la narration.

► *La présence du narrateur*

Elle peut se traduire :

– par des commentaires et jugements explicites :

> « À vingt ans, l'âme d'un jeune homme, s'il a quelque éducation, est à mille lieues du laisser-aller, sans lequel l'amour n'est souvent que le plus ennuyeux des devoirs. »
>
> *(Stendhal, Le Rouge et le Noir)*

Dans ce cas, on passe du récit* au discours* (voir ces mots).

– par des appréciations implicites, subreptices, qui ont une valeur de modalisation*. C'est le cas de l'adverbe « enfin » dans ce passage qui conclut la « conquête » amoureuse de Madame de Rênal par Julien Sorel :

> « Quoique bien ému lui-même, il fut frappé de la froideur glaciale de la main qu'il prenait ; il la serrait avec une force convulsive ; on fit un dernier effort pour la lui ôter, mais **enfin** cette main lui resta. »
>
> *(Ibid.)*

Derrière la satisfaction qu'éprouve Julien d'en avoir fini avec son projet, pointe la réserve ironique du narrateur, qui relativise l'importance

de l'« exploit ».

– par l'emploi du discours indirect et du discours indirect libre, qui narrativisent les propos des personnages :

> « Une faculté extraordinaire, dont il ne se savait pas l'objet, lui était venue […]. Il avait donc trouvé sa vocation ! Le but de son existence était clair maintenant, et l'avenir infaillible. »
>
> *(Flaubert, L'Éducation sentimentale)*

Les deux dernières phrases, traduisant au discours indirect libre les réflexions de Frédéric, les placent dans la perspective du point de vue, moqueur, du narrateur.

– par la référence (assez rare) à l'acte même de narration*, ou à la situation d'énonciation*.

> « Je suis maintenant à Montboissier, sur les confins de la Beauce et du Perche. »
>
> *(Chateaubriand, Mémoires d'outre-tombe, I, III, chap. 1)*

Selon les époques et les courants, les marques du narrateur sont plus ou moins nombreuses dans un récit : elles prolifèrent dans *Jacques le fataliste* de Diderot, alors qu'un siècle plus tard, au nom du « réalisme », Flaubert tendra à les effacer. De telles variations mettent en jeu des conceptions globales de la littérature et de son rapport au réel. L'étude des marques du narrateur est donc indispensable dans toute analyse d'un récit.

► *La situation du narrateur*

G. Genette (voir la bibliographie) a recensé et dénommé les différents types de situation du narrateur par rapport à son récit :

– s'il est inclus dans le récit, on parlera de narrateur ***intradiégétique*** – la « diégèse » étant le récit lui-même – (ex. : *Les Mots* de Sartre) ;

– s'il lui est extérieur, on parlera de narrateur ***extradiégétique*** (c'est le cas le plus fréquent, notamment dans les romans. Ex. *Germinal* de Zola) ;

– si le récit met en scène le narrateur, celui-ci est ***homodiégétique*** (ex. une autobiographie, ou une « chronique » comme *La Peste* de Camus) ;

– si le récit ne met pas en scène le narrateur, celui-ci est ***hétérodiégétique*** (cas de la plupart des romans. Ex. *La Peau de chagrin* de Balzac).

Tout récit est susceptible d'une appréciation selon ces critères. Dans *Candide*, par exemple, lorsque Cunégonde commence le récit de ses malheurs, on passe d'un narrateur extradiégétique et hétérodiégétique à un narrateur intradiégétique et homodiégétique. Comme le montre cet exemple, ce sont les variations de situations narratives qu'il faut étudier. Elles rendent compte de la complexité éventuelle des modalités du récit.

► *Le point de vue du narrateur*

C'est le choix stratégique déterminant, dans la conduite d'un récit. Le point de vue du narrateur coïncide-t-il avec celui de l'auteur (omniscient puisqu'il imagine le récit), ou celui-ci choisit-il un angle de vision particulier ?

Ces choix déterminent la focalisation* (voir ce mot). On rappellera ici seulement ses trois types :

– ***focalisation « degré zéro »***, correspondant à une vision omnisciente ;

– ***focalisation interne***, correspondant généralement au point de vue d'un personnage ;

– ***focalisation « externe »***, où le narrateur paraît découvrir, sans le comprendre exactement, ce qu'il relate.

N.B. – La **narratologie** *est la discipline qui étudie les faits de narration.*

– Le **narrataire** *désigne le destinataire virtuel d'un récit (auditeur d'une épopée médiévale, lecteur d'un roman moderne...). Son importance peut se marquer de diverses manières : adresses plus ou moins directes au lecteur, allusions plus ou moins voilées fondées sur une*

culture commune, stratégie de séduction et/ou de déception, comme chez Diderot ou dans le « nouveau roman »...

► DISCOURS ET RÉCIT, FOCALISATION, MÉTALEPSE, POLYPHONIE.

. R. Barthes *et al*., *Poétique du récit*, Le Seuil, 1977 ; G. Genette, *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1972.

NÉOLOGISME (n.m.)

Le néologisme (du grec néos***, signifiant « nouveau », et*** logos***, « langage ») désigne la création d'un mot nouveau, non répertorié dans le lexique officiel.***

« Il l'emparouille et l'endosque contre terre ;
Il le ragues et le roupète jusqu'à son drâle ; »

(H. Michaux, « Le Grand Combat »)

En principe, le néologisme respecte certaines règles de la création et de l'évolution lexicale, procédant par dérivation (à l'aide d'affixes, c'est-à-dire de préfixes et de suffixes connus, comme « en » dans « emparouille » et « endosque ») ou par composition à partir de mots existants (réunis, par exemple, dans la création de mots-valises, tel le fameux Proême – prose + poème – créé par F. Ponge).

■ Effets poétiques et humoristiques* du néologisme

Rompant avec le langage quotidien, le néologisme crée la surprise. Il appelle l'attention du lecteur sur la création verbale et ses motivations :

« Aussi l'auteur qui se compromet avec le public pour l'amuser ou pour l'instruire, au lieu d'intriguer à son choix son ouvrage, est-il obligé de **tourniller** dans des incidents impossibles […]. »

(Beaumarchais, Préface du Mariage de Figaro)

L'adjonction au verbe « tourner » d'un suffixe à valeur intensive et fréquentative (marquant la répétition), est une création de Beaumarchais ; elle est à la fois expressive et humoristique.

N.B. – Certains néologismes sont des **hapax** *(mot dont on ne connaît qu'un exemple dans un corpus défini).*

– Certains néologismes, notamment ceux qui dénomment des notions scientifiques ou technologiques nouvelles, passent dans le lexique officiel. C'est le cas du mot « avion », fabriqué à partir du latin avis*, oiseau.*

► HUMOUR, SÉMANTIQUE.

. R. Jakobson, *Questions de poétique*, Le Seuil, coll. « Poétique », 1973.

NIVEAUX DE *LANGUE* (n.m.)

Les niveaux de langue relèvent de la sociolinguistique ; ils distinguent les types d'usage de la langue, qui diffèrent en fonction du milieu socioculturel du sujet parlant, et des contraintes sociales qui entourent sa prise de parole.

Gifle appartient à un niveau de langue courant, **soufflet** à un niveau de langue littéraire, châtié et archaïsant*, et **baffe**, à un niveau de langue familier ou populaire.

L'usage d'une même langue maternelle par l'ensemble d'une communauté culturelle est en fait diversifié : il connaît notamment une variation sociale (selon les différences sociales existant entre les locuteurs, et les contextes dans lesquels ils se trouvent).

■ Les niveaux de langue dans la création littéraire

L'hétérogénéité de la langue se retrouve dans presque toute création littéraire : dès qu'une œuvre reflète la société et ses clivages, elle fait varier les niveaux de langue pour créer un effet de réel (suscitant, dans la

conscience du lecteur, une confusion entre fiction et réalité). Il importe par conséquent de distinguer ces niveaux de langue, leurs variations, leurs croisements et leurs superpositions au sein du texte.

Au théâtre, ces différents niveaux permettront d'opposer les catégories sociales, la langue des maîtres, pour des raisons de vraisemblance et par convention, n'étant pas celle des valets. Ces différences sont aussi désignées du terme de « parlures » par P. Larthomas (voir la bibliographie). Dans les comédies, il est de tradition de prêter aux paysans des déformations censées être patoisantes :

« JEAN-BÊTE.– Z'il m'aurait revangé.

ARLEQUIN *(un coup).*– Me v'la. »

(Beaumarchais, Jean-Bête à la foire, Parades)

Certains romanciers jouent sur la confusion des niveaux de langue ; c'est notamment le cas de L.-F. Céline :

« C'est sur l'autre bord, Rancy. Faut faire tout le tour pour y arriver. C'est si loin ! Alors on dirait qu'on fait le tour de la nuit même, tellement il faut marcher de temps et des pas autour du cimetière pour arriver aux fortifications. »

(L.-F. Céline, Voyage au bout de la nuit)

Les patrons syntaxiques d'un niveau de langue populaire et familier (l'ellipse* « Faut faire », l'anacoluthe* « et des pas autour… ») témoignent paradoxalement d'une langue tenue, d'une exigence stylistique : ces expressions issues de la langue parlée la plus ordinaire mettent en valeur la désespérance, comme jaillie à l'état brut, apparemment exprimée sans retenue.

N.B. On peut utiliser indifféremment les termes de niveaux ou de **registres** *de langue : niveaux et registres sont en ce cas synonymes. On peut aussi se servir, notamment pour analyser le langage dramatique, du terme de* **parlure.**

► ANACOLUTHE, ARCHAÏSME, ELLIPSE, STYLE.

. P. Larthomas, *Le Langage dramatique*, PUF, 1980.

O

ONOMATOPÉE (n.f.)

Les onomatopées (en grec « création de mot ») sont des suites de phonèmes* destinées à imiter un bruit ou un son.

Bang, boum, cocorico.

Certains mots, sans être des onomatopées, sont d'origine onomatopéique. C'est le cas de verbes comme « croasser » ou « miauler ».

La création des onomatopées paraît motivée (voir à signifiant et signifié*) : elle semble illustrer le *Cratyle*, célèbre dialogue de Platon, qui émet une théorie sur la possible adéquation du signifié et du signifiant. Cependant, l'onomatopée relève aussi, comme les autres mots de la langue, d'une convention arbitraire : les coqs français chantent « cocorico », mais les coqs allemands chantent « kikeriki ». En fait, l'onomatopée est en partie motivée et en partie arbitraire.

■ L'utilisation littéraire des onomatopées

Elles sont liées au discours direct*. Comme les interjections dont elles partagent le statut syntaxique, elles paraissent spontanées, même lorsqu'elles appartiennent à un texte artificiellement agencé. Elles donnent ainsi à un discours, et notamment au langage dramatique, l'apparence de la langue parlée, car elles sont essentiellement orales :

> « Je hurle seulement. **Ahh, ahh, brr !** Les hurlements ne sont pas des barrissements ! Comme j'ai mauvaise conscience, j'aurais dû les suivre à temps. Trop tard maintenant ! »
>
> *(Ionesco, Rhinocéros, III)*

Les onomatopées qu'invente Bérenger pour imiter les barrissements des rhinocéros ont d'abord un rôle humoristique. Mais cet exemple est surtout révélateur du fonctionnement des onomatopées : quoiqu'en marge de la structure phrastique, elles restent à l'intérieur du langage. C'est pourquoi, malgré tous ses efforts, en ne parvenant à proférer que des onomatopées, Bérenger demeure profondément humain.

► DISCOURS RAPPORTÉ, PHONÈME, SIGNIFIANT ET SIGNIFIÉ.

OXYMORE OU *OXYMORON* (n.m.)

Figure qui consiste à accoler des termes apparemment contradictoires dans un même syntagme*(voir à paradigme***).***

« Par ma foi, voilà un beau **jeune vieillard** pour quatre-vingt-dix ans. »

(Molière, Le Malade imaginaire, III, 10)

Dans le contexte, l'oxymore s'explique par le déguisement de Toinette en médecin. Celle-ci fait croire à Argan qu'elle a 90 ans et qu'elle a conservé une apparence de jeunesse grâce à son art. D'où la réplique d'Argan, mettant en relief cette opposition frappante entre apparence et réalité. L'oxymore est donc une figure du paradoxe*, d'autant plus saisissante qu'elle est très ramassée, qu'elle se situe en deçà du système prédicatif. Dans l'exemple précédent, c'est un adjectif épithète et un nom qui sont accolés, ce qui est le cas le plus fréquent. Mais on peut aussi associer deux adjectifs : « *vrais-faux* passeports » ; deux adjectifs substantivés : « clair-obscur » ; ou encore utiliser un adverbe : « *extraordinairement* simple ».

Cette figure, autant appréciée des Précieux que des romantiques, n'est pas un vice de raisonnement qui conduit à une aporie, c'est-à-dire à un problème logique sans issue, comme l'antilogie (voir paradoxe*). C'est le plus souvent un moyen de faire jaillir, dans une formule très brève, une opposition sémantique qui se situe au niveau des sens figurés ou des connotations* et qui ravive la valeur des mots grâce à l'union forcée.

Ainsi la métaphore* usée de la flamme (amour) trouve-t-elle une autre ampleur dans ces vers où l'idée d'un sentiment ardent est vigoureusement confrontée au funeste et au tragique :

« Je voulais en mourant prendre soin de ma gloire,
Et dérober au jour une **flamme** si **noire** »

(Racine, Phèdre, I, 3)

N.B. Synonyme d'oxymore : **alliance de mots.**

► ANTITHÈSE, PARADOXE, TAUTOLOGIE.

P

PARADIGME (n.m.) et *SYNTAGME* (n.m.)

Le* paradigme *recouvre l'ensemble des substitutions possibles pour un élément d'un énoncé* donné, que cet élément soit un phonème* (pin/vin), un morphème* (*un, le, mon, ce*), un syntagme, une phrase. C'est l'axe de la sélection.

(un, le, ce) son chapeau.

L'axe paradigmatique est vertical et s'établit *in absentia* (c'est un ensemble virtuel si l'on part d'un contexte donné), par opposition à l'axe syntagmatique horizontal qui s'établit *in praesentia* (à partir des éléments présents constitutifs de la phrase).

Le* syntagme *est l'une des unités constitutives de la phrase*, conformément à une organisation hiérarchisée qui va du morphème* à la phrase. Il définit l'axe de la combinaison.

Une phrase comme :

Pauline a pris son chapeau

est composée d'un syntagme nominal (*Pauline*) et d'un syntagme verbal (*a pris son chapeau*). Ce syntagme verbal contient à son tour un syntagme nominal (*son chapeau*).

■ L'analyse littéraire de l'énoncé croise l'axe syntagmatique et l'axe paradigmatique

Pour analyser le style d'un écrivain, on observera comment s'assemblent les syntagmes ; on se demandera, par exemple, si la chaîne syntaxique qui les lie n'est pas rompue (dans le cas de l'anacoluthe*), si

elle ne connaît pas de faille dans le cas d'une brachylogie (voir à ellipse*) ou d'une ellipse, si les liaisons sont exprimées ou implicites (dans le cas de l'asyndète* et de la parataxe*). Les figures de construction sont repérées à partir d'une analyse syntagmatique :

« Je suis perdu, je suis assassiné, on m'a coupé la gorge […]. »

(Molière, L'Avare, IV, 7)

La gradation* présente une suite d'expressions qui progressent en intensité sémantique sur un axe syntagmatique.

La notion d'« écart » qui sert classiquement de base à l'analyse stylistique suppose une réflexion *in absentia* qui prend en compte l'axe paradigmatique. Les métaphores* *in absentia*, les métonymies* et autres figures de substitution, sont créées sur l'axe paradigmatique :

« Va, je ne te hais point. »

(Corneille, Le Cid, III, 4)

La litote* célèbre de Chimène est un écart par rapport au « je t'aime toujours » virtuel que l'on retrouve sur l'axe paradigmatique et qui est plus conforme à la norme de la langue courante.

N.B. Le terme de paradigme a aussi un sens restreint : il désigne en grammaire la flexion d'un mot, c'est-à-dire les conjugaisons des verbes, et les déclinaisons des autres mots.

► ANACOLUTHE, ASYNDÈTE, ELLIPSE, ÉNONCÉ ET ÉNONCIATION, GRADATION, LITOTE, MÉTAPHORE, MÉTONYMIE, MORPHÈME, PARATAXE, PHONÈME, PHRASE.

. R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, trad. N. Ruwet, éd. de Minuit, 1963, Le Seuil, « Points », 1970 ; G. Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Le Livre de poche, 1992 ; J.-J. Robrieux, *Rhétorique et argumentation*, Nathan, 2000, rééd. A. Colin.

PARADOXE (n.m.)

On appelle ainsi un raisonnement qui contredit une idée généralement admise.

Voltaire montre ainsi que les plus grandes découvertes scientifiques sont, quoi qu'on en dise, antérieures à l'ère scientifique :

> « Qui ne croirait que ces sublimes découvertes eussent été faites par les plus grands Philosophes, et dans des temps bien plus éclairés que le nôtre ? Point du tout : c'est dans le temps de la plus stupide barbarie que ces grands changements ont été faits sur la terre […]. »
>
> *(Voltaire, Lettres philosophiques, XII, « Sur le chancelier Bacon »)*

■ Les figures du paradoxe

Le paradoxisme – C'est la figure qui associe des termes contradictoires dans une phrase pour choquer le sens commun :

> « Mais, pour comble, à la fin le marquis en prison
> […]
> Par un lâche contrat vendit tous ses aïeux ;
> Et, corrigeant ainsi la fortune ennemie,
> Rétablit son **honneur** à force **d'infamie**. »
>
> *(Boileau, Satires, V)*

De la même manière, Racine joue sur des termes contradictoires lorsqu'il fait évoquer par Athalie sa mère Jézabel qui lui est apparue en songe :

> « Même elle avait encor cet éclat emprunté
> Dont elle eut soin de peindre et d'orner son visage,
> Pour **réparer** des ans **l'irréparable** outrage. »
>
> *(Athalie, II, 5)*

Corneille utilise le même procédé lorsqu'il fait parler Sévère :

> « Adieu ! je vais chercher au milieu des combats
> Cette **immortalité** que donne un beau **trépas**. »
>
> *(Polyeucte, II, 2)*

Dans ces trois cas, on a affaire à des contradictions forcées qui ne défient la logique que jusqu'à un certain point. Ces antonymes* ne s'opposent pas dans l'absolu, mais plutôt dans une relation réalité/apparence. Dans le premier exemple, l'« honneur » se réduit à un paraître ; dans le second, l'effacement des traces du vieillissement n'est qu'un déguisement de fantôme ; dans le troisième, « immortalité » signifie gloire *post mortem*. Le paradoxisme livre, en même temps que la contradiction, la clé de son décodage.

L'antilogie – À l'image des pyrrhoniens, philosophes du plus grand scepticisme qui n'hésitaient pas à énoncer une idée suivie de sa proposition contraire, certains auteurs osent des formules non dénuées d'ironie sophistique. Celles-ci heurtent franchement la logique et sont plus difficilement décodables que les précédentes, parfois même gratuites :

« C'est assez **vague** pour être **clair**, n'est-ce pas ? »

(Boris Vian, En avant la zizique)

La paryponoïan – Proche des figures précédentes, celle-ci consiste à faire jaillir en apparence une idée de son contraire, par un lien de causalité paradoxal :

« Thésée **à tes fureurs** connaîtra tes **bontés**. »

(Racine, Phèdre, IV, 2)

L'oxymore* – Voir l'article.

► ANTITHÈSE, OXYMORE.

PARAPHRASE (n.f.)

1. Développement explicatif apporté à un texte, soit sous forme d'insertion (généralement par parenthèse), soit à l'extérieur (on parle alors d'annotations, de notes ou de* marginalia*).

2. Reformulation d'un énoncé sous une forme amplifiée et verbeuse, généralement moins claire que l'original.

3. Réécriture d'un texte en vue de le rendre plus lisible ou plus accessible, éventuellement de manière plus brève (par exemple, la paraphrase du psaume CLV par Malherbe). La rhétorique classique utilisait dans ce cas le terme de* métaphrase *pour éviter la confusion avec la définition précédente, presque toujours péjorative.

Les sens 2 et 3 correspondant à des formes littéraires et non à des procédés, seul le premier sens sera développé ici. Dans l'exemple qui suit, la pensée de l'auteur est précisée par des parenthèses :

> « L'écriture elle-même (si l'on veut bien ne plus la confondre avec le style ou la littérature) est violente. C'est même ce qu'il y a de violence dans l'écriture qui la sépare de la parole, révèle en elle la force d'inscription, la pesée d'une trace irréversible. À cette écriture de la violence (écriture éminemment collective), il ne manque même pas un code […]. »
>
> *(Barthes, Essais critiques IV – Le Bruissement de la langue)*

Lorsque les développements insérés sont une manière d'expliquer ou de clarifier un propos, il ne s'agit pas à proprement parler de parenthèses ni de **paremboles,** ces dernières étant des formes atténuées de digressions*, même si, d'un point de vue purement syntaxique, il n'y a pas de différence. Or il ne s'agit nullement ici de s'écarter du sujet initial, mais au contraire de mieux en faire saisir les points délicats.

N.B. Si la paraphrase a pour fonction de nuancer un propos ou de le corriger, ce peut être une épanorthose ou une* **auto-correction**.

► ÉPANORTHOSE, DIGRESSION, PÉRIPHRASE.

PARATAXE (n.f.)

Le mot désigne en rhétorique l'absence de subordination, par opposition à l'hypotaxe*, qui marque une prédilection pour la subordination.

> « Aujourd'hui en linge sale, en culotte déchirée, couvert de lambeaux, presque sans souliers, il va la tête basse, il se dérobe, on serait tenté de l'appeler pour lui donner l'aumône. Demain poudré,

chaussé, frisé, bien vêtu, il marche la tête haute, il se montre et vous le prendriez à peu près pour un honnête homme. »

(Diderot, Le Neveu de Rameau)

Comme l'asyndète* avec laquelle elle est souvent combinée, la parataxe caractérise notamment le « style* coupé » du XVIII^e^ siècle. L'absence de liens convient ici particulièrement au résumé d'une vie décousue, et au portrait d'un marginal qui, comme la phrase, brise ses chaînes.

■ Effets littéraires de la parataxe

– Elle peut produire ***l'ironie**** et ***l'humour**** :

« Monsieur le baron était un des plus puissants seigneurs de la Westphalie, car son château avait une porte et des fenêtres. Sa grande salle même était ornée d'une tapisserie. Tous les chiens de ses basses-cours composaient une meute dans le besoin ; ses palefreniers étaient ses piqueurs ; le vicaire du village était son grand aumônier. »

(Voltaire, Candide, I)

La parataxe conduit à la dérision de la puissance du baron et à celle de l'orgueil aristocratique, parce qu'elle souligne l'accumulation de détails humoristiques.

– La parataxe peut au contraire ***restituer l'émotion*** en donnant à la phrase un rythme haletant :

« C'était le jour des Rameaux de l'année 1728. Je cours pour la suivre : je la vois, je l'atteins, je lui parle… je dois me souvenir du lieu ; je l'ai souvent depuis mouillé de mes larmes et couvert de mes baisers. »

(Rousseau, Confessions, II)

– Elle procède aussi d'une volonté de simplicité, à l'opposé du style soutenu : elle caractérise alors ***l'imitation du style « oral »*** **:**

« MADAME.– Vous êtes un peu mes filles. Avec vous la vie me sera moins triste. Nous partirons pour la campagne. Vous aurez les fleurs du

jardin. Mais vous n'aimez pas les jeux. Vous êtes jeunes et vous ne riez jamais. »

(Genet, Les Bonnes)

► ASYNDÈTE, HYPOTAXE, PHRASE, STYLE.

PARODIE (n.f.)

La parodie (du grec para***, « contre » et*** ôdè***, « chant ») est une imitation railleuse du style* d'un écrivain.***

« […] on a beau tirer le désir par la manche, on a peine à l'éveiller ; et s'il arrive qu'il s'éveille, le plaisir à qui il fait signe de trop loin, ou ne vient pas à temps, ou ne se soucie plus de venir. »

(Crébillon fils, L'Écumoire, III, 4)

Dans le récit de la fée Moustache, épisode du conte *L'Écumoire*, Crébillon parodie le style de Marivaux dans *La Vie de Marianne.* Pour ce faire, il utilise la concrétisation métaphorique*, trait caractéristique de l'écriture marivaldienne. La parodie concerne la forme autant que le fond : l'analyse vétilleuse des nuances du sentiment.

La parodie met au jour le style d'un écrivain, en éclaire les procédés rhétoriques en les grossissant, en les soulignant. Elle s'apparente à l'ironie*, en ce sens qu'elle imite pour distancier, et qu'elle a par conséquent une structure polyphonique*. « Et on touche là à ce qui fait la subtilité du ton parodique : il est à la fois identité et opposition, rapprochement et éloignement. » (J. Mazaleyrat, G. Molinié, *Vocabulaire de la stylistique*).

N.B. – L'intention railleuse, satirique, ironique ou humoristique distingue la parodie du **pastiche***, imitation qui peut être révérencieuse et qui est en principe dépourvue d'intention moqueuse.*

– La parodie se distingue du **burlesque** *(ex.* un prince s'exprime comme un charretier dans un niveau de langue populaire*) et de l'***héroï-comique** *(ex.* un charretier parle comme un prince, usant de termes châtiés*) qui tous deux procèdent d'une inadéquation entre la forme et le*

fond, ou d'une discordance entre le contexte ou le contenu et l'expression.

► INTERTEXTUALITÉ, IRONIE, MÉTAPHORE, POLYPHONIE, STYLE.

. J. Mazaleyrat, G. Molinié, *Vocabulaire de la stylistique*, PUF, 1989.

PARONOMASE (n.f.)

Figure établie sur la ressemblance phonique de mots rapprochés dans un contexte.

« Nous pouvions encore **entendre** et **attendre**. »

(Soupault, « Ode à Londres bombardée », Odes)

Ce vers, qui fait référence aux bombardements de Londres durant la Seconde Guerre mondiale, rapproche deux notions (la sensation auditive et l'attente) pour les confondre dans un même sentiment d'angoisse. C'est la paronomase qui permet cet intéressant rapprochement.

La paronomase est la figure fondée sur la **paronymie**. On appelle *paronymes* (ou *quasi-homonymes*) des mots qui présentent une ressemblance assez forte, mais qui ne va pas jusqu'à l'homonymie*. Ces mots peuvent n'offrir qu'une simple similitude d'aspect : « alléger/allonger », « conjecture/ conjoncture », etc. Dans ces cas, leur radical présente une simple ressemblance et les affixes (préfixes et/ou suffixes) achèvent de rapprocher ces mots phonétiquement. Dans d'autres cas, les paronymes offrent une plus grande ressemblance sémantique, lorsque c'est leur radical (ou un morphème*) qui est commun, les affixes ou les autres morphèmes faisant la différence : « *a*mener/*em*mener », « astro*nome/*astro*logue* », etc. Parfois encore, une même étymologie est à l'origine de deux mots de sens différents : « province/Provence ».

■ La paronomase comme écho ou rapprochement sémantique

Certains termes peuvent être mis en présence les uns des autres dans un même contexte pour créer un jeu de mots imitant le *lapsus ;* la paronomase trahit par exemple l'émotion d'un amoureux cherchant en vain sa collègue dans son bureau :

« Je gardai la main sur le **poignon.** Le **mognon.** Enfin, la **poignée,** je veux dire. »

(Gary/Ajar, Gros-Câlin)

En poésie, l'effet d'écho est une ressource précieuse du rapprochement notionnel :

« Zèbres du soleil et des vagues
Zèbres bousculez au plafond
Les revenants **d'angles** et **d'algues**
En l'eau du **plafond profond.**

Faux marbre **fou d'ambre** et **d'ombre**
Des vagues et du soleil
Tatouant toute la **chambre**
Où débouche mon sommeil. »

(Cocteau, « Jeux mais merveilles », Opéra)

Dans ces deux dernières strophes du poème où est évoquée une chambre, la paronomase permet la fusion de deux champs lexico-sémantiques*, celui de la pièce et celui de la mer : « angles/algues », « plafond/profond », « ombre-chambre/ambre ». La comparaison des deux univers, sur laquelle se fonde la thématique du poème, trouve ici son principal moyen d'expression.

■ La paronomase comme figure de substitution

Parfois le procédé ne consiste plus en une confrontation explicite de paronymes, mais en une substitution d'un terme à un autre. Ainsi l'**à-peu-près**, forme de calembour, est une paronomase *in absentia.* Lors de

la visite du général de Gaulle au Québec, le *Canard enchaîné* titrait : « *Ottawa* que j'm'y mette. » Alfred Jarry, dans sa farce de potache (*Ubu roi*, V, 1), parle d'un « combat des *voraces* contre les *coriaces* » en se souvenant malicieusement de Corneille (*Horace*). Plus sérieusement, la poésie trouve dans ce type de substitution une source d'enrichissement plus ou moins hermétique :

> « … Or il y avait un si long temps que j'avais goût de ce poème, mêlant à mes propos du jour toute cette alliance, au loin, d'un grand éclat de mer – Comme en bordure de forêt, entre les feuilles de laque noire, le gisement soudain d'azur et de **ciel** gemme […]. »
>
> *(Saint-John Perse, « Invocation », Amers, 5)*

Ici, « ciel » renvoie implicitement à son paronyme « sel » par un jeu de substitution que le contexte permet de déceler aisément. La mer (thème prédominant dans l'œuvre et objet explicite de la comparaison) se trouve subtilement alliée à l'élément minéral et au ciel. En effet, l'« azur », qui évoque à la fois le bleu du ciel et celui de la mer, est aussi une pierre (lapis-lazuli), tout comme le « [sel] gemme » dont le paronyme « ciel » emprunte la blancheur, l'éclat et la minéralité. La paranomase a ici pour utilité de réunir les trois champs, ciel/mer (sel marin)/minéraux (sel gemme), autour du pivot « azur ».

► ALLITÉRATION, ASSONANCE, ÉTYMOLOGISME, HOMONYMIE.

PERFORMATIF (n.m. et adj.)

Par ce terme (de l'anglais to perform***, « accomplir »), on désigne des verbes qui, à la première personne du présent, constituent l'acte même qu'ils énoncent.***

Je le jure. Nous le jurons.

Dans ces deux cas, dire, c'est faire, et l'effectuation de l'acte n'est réelle que si elle est dite. Le performatif au sens strict du terme exige la désignation de l'acte, le présent et la première personne.

Le performatif développe une particulière énergie, notamment dans l'expression poétique :

« Je fête l'essentiel je fête ta présence

Rien n'est passé la vie a des feuilles nouvelles »

(P. Éluard, « Anniversaire », L'Amour la poésie)

En écrivant « je fête » le poète accomplit l'acte de fêter celle qu'il aime. Tout le poème devient ainsi, au-delà d'une simple déclaration, un acte d'amour.

N.B. Performatif est employé de façon plus large pour désigner un acte illocutoire, une parole efficiente, l'acte coïncidant avec l'énonciation de cet acte (ex.* Je veux que tu viennes*).*

► FONCTIONS (DU LANGAGE), ILLOCUTOIRE ET PERLOCUTOIRE.

. E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966 et 1974, rééd. dans la collection « Tel » ; F. Récanati, *Les Énoncés performatifs*, éd. de Minuit, 1981.

PÉRIODE (n.f.)

En rhétorique classique, la période (du grec periodos***, « circuit ») est une unité de discours, en principe formée d'une seule phrase* complexe, et caractérisée par le souffle, l'ampleur. Elle trouve sa cohésion dans des effets de parallélismes, de symétries, de rythme* et de cadence*.***

« Multipliez vos jours, comme les cerfs que la fable ou l'histoire de la nature fait vivre durant tant de siècles ; durez autant que ces grands chênes sous lesquels nos ancêtres se sont reposés et qui donneront encore de l'ombre à notre postérité ; entassez, dans cet espace qui paraît immense, honneurs, richesses, plaisirs. »

(Bossuet, Sermon sur la mort)

Le parallélisme des impératifs à l'attaque de chaque proposition juxtaposée, comme celui des deux systèmes comparatifs, forme une

structure rhétorique oratoire : l'éloquence y puise une grande énergie. La cadence majeure soutient la gradation* ascendante qui culmine avec l'énumération finale.

■ La structure périodique

On peut considérer que la période est à la prose ce que la strophe* est à la poésie : une structure close par sa propre cohérence, à la fois syntaxique, sémantique et rythmique. C'est au nom de ce principe majeur d'unité de forme et de signification que certains stylisticiens nomment « période », un ensemble de phrases formant entre elles un système :

> « Mais si notre vue s'arrête là, que notre imagination passe outre, elle se lassera plutôt de concevoir que la nature de fournir. Tout ce monde visible n'est qu'un trait imperceptible dans l'ample sein de la nature. Nulle idée n'en approche. Nous avons beau enfler nos conceptions au-delà des espaces imaginables, nous n'enfantons que des atomes, au prix de la réalité des choses. C'est une sphère dont le centre est partout, la circonférence nulle part. »
>
> *(Pascal, Pensées, 72)*

La notion de période permet d'identifier la cohérence de ce passage : il forme une unité de sens (l'argument de l'infini) ; il est structuré syntaxiquement par les connecteurs logiques (« si », « plutôt que », « nous avons beau ») qui construisent un argument unique. L'alternance des phrases longues et de **clausules** (c'est-à-dire de phrases courtes, ayant un effet de chute) engendre un système rythmique expressif qui renforce la cohésion de l'ensemble.

N.B. – Le principe de cohérence sémantique, syntaxique et rythmique qui distingue la période doit être démontré pour une phrase complexe ; a fortiori *sa démonstration devra-t-elle être ferme pour un ensemble de plusieurs phrases.*

– La **clausule***, dont le sens technique est très précis en métrique latine, désigne plus généralement une chute qui clôt brusquement un mouvement, un paragraphe et assez souvent une période.*

► ASYNDÈTE, CADENCE, GRADATION, HYPOTAXE, PARATAXE, PHRASE, RYTHME, STROPHE, STYLE.

PÉRIPHRASE (n.f.)

Du grec péri***, « autour », et*** phrasis ***« expression », la périphrase est une formulation qui contourne un terme ou une idée en utilisant plus de mots que nécessaire.***

La grande majorité des périphrases ont pour fonction de remplacer des noms. Fontanier (*Les Figures du discours*, 1821-1827) les appelle plus précisément des **pronominations.** En voici un exemple :

« Le vent redouble ses efforts
Et fait si bien qu'il déracine
Celui de qui la tête au ciel était voisine
Et dont les pieds touchaient à l'empire des morts. »

(La Fontaine, « Le Chêne et le Roseau », Fables, I, 22)

Les deux derniers vers constituent une pronomination pour désigner le chêne. L'« empire des morts » étant une manière de désigner la terre (ou l'enfer), on a affaire à deux pronominations imbriquées qui, non seulement relèvent le pathétique et le grandiose de cette scène finale, mais introduisent subtilement une antithèse* entre ciel et enfer.

Le but de la périphrase est normalement l'ennoblissement de l'expression, comme dans l'exemple ci-dessus, ou la désignation d'une personne ou d'une chose par une propriété caractéristique : ainsi Phèdre appelle-t-elle Hippolyte « le fils de l'Amazone ». Mais la figure peut devenir plus ou moins stéréotypée (l'« oiseau de Minerve » désigne la chouette ; le « jus de la treille » le vin…) ou même un cliché* (l'« Île de beauté » pour la Corse ; le « billet vert » pour le dollar…).

■ Périphrase et circonlocution

La périphrase proprement dite – Lorsque la périphrase ne consiste pas en une pronomination, elle est une manière d'exprimer une idée plus longuement que nécessaire. Fontanier donne cet exemple tiré de *Mérope*, tragédie de Voltaire :

« Sous ses rustiques toits, mon père vertueux

Fait le bien, suit les lois, et ne craint que les dieux. »

L'énoncé « mon père est un honnête villageois » suffirait sans doute à rendre l'idée, mais il apparaîtrait trop prosaïque dans le contexte.

La circonlocution – Étymologiquement, ce terme donne aussi l'idée d'un contournement (le latin *circum* étant l'équivalent du grec *péri*). Fontanier le propose comme synonyme de pronomination, mais il semble qu'il ait aujourd'hui un sens péjoratif. Il désignera plutôt une périphrase alambiquée, souvent motivée par l'affectation (par exemple les formules de politesse précieuses telles que « donnez-vous le loisir de m'écouter ») ou la gêne. Ainsi une lettre de refus à une demande d'emploi pourrait être rédigée en ces termes : « J'ai le regret de vous informer que votre candidature, malgré tout l'intérêt qu'elle présente et toute l'attention qu'elle a retenue de notre part, ne figure pas au nombre de celles qui sont susceptibles d'être étudiées par notre département des ressources humaines… ». Autrement dit : « Vous n'avez pas été sélectionné ». Si une circonlocution comporte des répétitions oiseuses, elle se combine à la **battologie** ou à la **périssologie** (voir à pléonasme et redondance*).

► Amphigouri, paraphrase, pléonasme et redondance.

Personnification (n.f.)

Cette figure confère artificiellement le statut d'être humain à une chose inanimée, une entité abstraite ou un animal.

On en trouve de très nombreux exemples en littérature, et tout particulièrement dans la poésie. Dans ce vers de Vigny,

« Le crépuscule **ami s'endort** dans la vallée »

(« La Maison du berger », Les Destinées)

le poète prête au crépuscule une attitude humaine en créant ainsi une image vivante et propre à être visualisée.

■ Principaux procédés

Il existe plusieurs manières de personnifier ; les plus fréquentes consistent à prêter des attitudes ou des caractères humains, comme dans l'exemple ci-dessus, ou à employer une majuscule initiale qui transforme les noms communs en noms propres, comme la Vertu, la Gloire, l'Idéal ou le Sacré. Le procédé est lié aux arts plastiques qui, dans l'esthétique baroque comme dans le classicisme, aimaient à représenter sous des formes humaines des vertus, des pays, des fleuves ou des villes. Il suffisait de les incarner dans des personnages – le plus souvent féminins – dotés d'attributs caractéristiques des objets à peindre. En littérature, la personnification se contente d'intentions plus ponctuelles : il ne s'agit pas nécessairement de peindre, mais plus souvent de représenter, de concrétiser ou d'évoquer. Lorsque la figure établit une cohérence des traits humanisés grâce à un réseau de détails qui donnent un double sens à l'énoncé, on peut parler d'allégorie*.

■ Types de personnification

Fontanier (*Les Figures du discours*, 1821-1827) analyse la personnification comme résultant de la métaphore*, de la métonymie* ou de la synecdoque*. Cela signifie que sa définition doit se limiter aux *tropes* (voir à figure*).

Personnification métaphorique – Ici, dans la relation d'analogie qui établit la métaphore, il faut que le comparant (ou **phore**) soit humain, le comparé (ou *thème**) ne l'étant pas. Ainsi Musset s'adresse-t-il à la lune :

« Lune, quel esprit sombre
Promène au bout d'un fil,
Dans l'ombre,

Ta face et ton profil ? »

(Musset, « Ballade à la lune », Contes d'Espagne et d'Italie)

Dans cet exemple, les termes « face » et « profil », qui évoquent clairement un visage humain, font apparaître une relation d'analogie entre la rotondité de l'astre et celle d'une tête. De la même manière, une entité abstraite peut trouver une forme de concrétisation métaphorique (ici la mort présentée comme un personnage) :

« Je n'ai plus que les os, un squelette je semble,

Décharné, dénervé, démusclé, dépulpé,

Que le trait de **la Mort** sans pardon a **frappé**. »

(Ronsard, Derniers Vers)

Personnification métonymique* – Certaines substitutions métonymiques peuvent également donner lieu à personnification, par exemple le signe pour l'objet. On sait que la « pourpre » et la « bure » peuvent signifier respectivement la condition des prélats et celle des moines. Opposées l'une à l'autre, elles renvoient aux idées de richesse et de pauvreté ; mais dans les vers suivants de J.-B. Rousseau cités par Fontanier, ces abstractions semblent s'incarner dans des personnages emblématiques, le riche et le pauvre :

« Que l'ordre de la nature

Soumet la **pourpre** et la **bure**

Aux mêmes sujets de pleurs. »

(« Ode au comte de Lannoi », Odes et poésies diverses)

De même la substitution abstrait/concret, et plus particulièrement lieu/habitants, permet la personnification, ici rendue par les verbes :

« Venise pour le bal **s'habille.**

De paillettes tout étoile,

Scintille, fourmille et **babille**

Le carnaval bariolé. »

(Th. Gautier, « Carnaval », Émaux et Camées)

Personnification synecdochique – La synecdoque fournit également des possibilités de personnification. C'est le cas par exemple de la substitution entre la partie et le tout, comme dans le monologue de Don Diègue :

« **Mon bras,** qu'avec respect toute l'Espagne admire,
Mon bras, qui tant de fois a sauvé cet empire,
Tant de fois affermi le trône de son Roi,
Trahit donc ma querelle, et ne fait rien pour moi ? »

(Corneille, Le Cid, I, 4)

L'antonomase* (voir cet article), sorte de synecdoque qui consiste à remplacer un nom commun par un nom propre, lorsqu'elle ne désigne pas une personne, sert à personnifier un objet. L'exemple suivant multiplie cette figure à propos d'un animal, à des fins hyperboliques :

« J'ai lu, chez un conteur de Fables,
Qu'un second **Rodilard**, l'**Alexandre** des Chats,
L'**Attila,** le fléau des Rats,
Rendait ces derniers misérables.
J'ai lu, dis-je, en certain Auteur,
Que ce Chat exterminateur,
Vrai **Cerbère**, était craint une lieue à la ronde. »

(La Fontaine, « Le Chat et un vieux Rat », Fables, III, 18)

■ Valeur littéraire

Valeur décorative – Le classicisme et la préciosité ont cultivé la personnification au prix d'un certain pédantisme. Si chacun sait qui étaient Cerbère et Attila, d'autres personnages, mythologiques pour la plupart, ne sont connus que des érudits. Fontanier appelle **mythologismes** ces incarnations typiques de la poésie maniérée des salons, dont voici un exemple :

« Dans les champs que l'hiver désole

Flore vient rétablir sa cour ;
L'alcyon fuit devant **Éole,**
Éole le fuit à son tour. »

(J.-B. Rousseau, « Circé », Odes et poésies diverses)

Valeur rhétorique et argumentative – Cette figure a en principe pour effet de créer des images fortes, grâce à leur caractère concret et la facilité d'identification de l'élément humain qu'elle offre. Il est certes plus efficace et moins banal de dire « mon bras » pour « ma vaillance », ou « Bacchus » pour « l'amour du vin ». Mais comme toutes les figures, la personnification peut s'user et même tomber dans le stéréotype ou dans le cliché*, avec des formules du type : « Le soleil était au rendez-vous. »

► ALLÉGORIE, MÉTAPHORE, MÉTONYMIE ET SYNECDOQUE, PROSOPOPÉE.

PHONÈME (n.m.)

Le phonème (du grec phônèma***, « son de la voix ») désigne en linguistique la plus petite unité de son que l'on puisse distinguer dans la chaîne du langage parlé ; les phonèmes peuvent être consonantiques ou vocaliques ; ils n'ont pas de sens propre mais, en s'opposant, ils permettent de distinguer les mots entre eux.***

Ruser est composé de 4 phonèmes : [ryze]

Le phonème [r] distingue **ruser** et **user**.

Les phonèmes sont ici notés par l'alphabet international (voir p. 257). Si le phonème est l'unité distinctive du son, le **graphème** est l'unité distinctive de l'écriture :

Le phonème [y] a pour graphème **u**.

■ Phonèmes et effets sonores

Toute répétition d'un ou de plusieurs phonèmes crée un effet sonore ou musical. Le premier et le plus connu de ces effets est celui de la rime* en poésie. De même, les assonances* et les allitérations* créent ici une harmonie, que celle-ci soit ou non imitative :

« Vous me le murmurez, ramures !… Ô rumeurs »

(P. Valéry, « Fragments du Narcisse », Charmes)

Les phonèmes récurrents [y] et [r] créent une harmonie sonore propre à imiter le bruissement des feuillages sous le vent.

Les paronomases* jouent aussi sur le rapprochement équivoque de mots qui ont en commun un grand nombre de phonèmes, sans pourtant les partager tous (sans quoi ils seraient homophones* ou homonymes*) :

« Qui ne **pleure** que pour vous **plaire** »

(P. Verlaine, « Écoutez la chanson bien douce », Sagesse)

Verlaine joue sur la paronomase entre deux verbes qui ont en commun trois phonèmes sur quatre (d'où l'effet de rapprochement et de contraste simultané que suscite la paronomase).

N.B. – Toute étude de la rime, notamment de sa richesse, ou des effets sonores d'un texte, gagnera de la précision à passer par une étude phonétique (à partir de l'alphabet phonétique international).

– La **phonétique** *étudie les sons et leurs traits articulatoires et vocaux (voir à articulation*), tandis que la* **phonologie** *étudie les phonèmes en tant qu'ils contribuent à l'élaboration du sens d'un énoncé.*

► ALLITÉRATION, ARTICULATION, ASSONANCE, HARMONIE IMITATIVE, HOMONYMIE, HOMOPHONIE, MORPHÈME, PARONOMASE, RIME.

. A. Lerond, *Dictionnaire de prononciation*, Larousse, 1980 ; F. Carton, *Introduction à la phonétique du français*, Bordas, 1974.

PHRASE **(n.f.)**

La phrase est une unité de sens limitée à l'oral par l'intonation, et à l'écrit, le plus souvent, par un point.

La phrase peut se réduire à un seul mot : elle est alors un **monorhème :**

Diable !

L'unité intonative propre à chaque phrase varie en fonction de la modalité* (assertive, interrogative, exclamative, impérative). On distingue la **phrase simple,** formée d'une seule proposition, et donc d'un seul noyau verbal, de la **phrase complexe,** composée de plusieurs propositions.

■ L'étude stylistique de la phrase

Elle est un passage obligé de toute analyse littéraire : l'ampleur ou la brièveté, l'organisation parataxique* ou hypotaxique*, les effets de cadence* majeure ou mineure, et le rythme*, servent puissamment l'expressivité d'un texte. On devra donc repérer la protase*, l'acmé* et l'apodose* pour définir la cadence de la phrase.

Une forte cadence majeure crée un effet de « traîne », cependant qu'une apodose très courte produit un effet de « couperet » ou de « guillotine », comparable au rejet* en poésie :

> « Trois fois le jeune vainqueur s'efforça de rompre ces intrépides combattants, trois fois il fut repoussé par le valeureux comte de Fontaines qu'on voyait porté dans sa chaise et, malgré ses infirmités, montrer qu'une âme guerrière est maîtresse du corps qu'elle anime ; mais **enfin il faut céder**. »
>
> *(Bossuet, Oraison funèbre du prince de Condé)*

Une phrase très brève tirant le bilan d'un paragraphe pour le clore est appelée une **clausule.** Une phrase complexe, syntaxiquement et rythmiquement structurée, forme une période*.

On peut en outre observer l'organisation syntaxique, et notamment la structure des propositions, pour distinguer les phrases *linéaires*, celles à *éléments parallèles*, celles qui sont *ramifiées* ou encore « *en escalier* » (à

observer à partir du schéma obtenu par l'analyse de la syntaxe de la phrase). Enfin, les relations logiques qui construisent la pensée à l'intérieur de la phrase doivent être prises en compte.

► ACMÉ, APODOSE, ASYNDÈTE, CADENCE, CONCATÉNATION, DISCOURS, HYPOTAXE, MODALITÉS, PARATAXE, PÉRIODE, PROTASE, REJET, STYLE (COUPÉ).

. F. Deloffre, *La Phrase française*, SEDES, 1979.

PIED (n.m.)

Le pied est l'unité métrique* de la poésie latine, formée d'au moins deux syllabes* groupées selon leur longueur.

Le latin classique distinguait des voyelles – et en conséquence des syllabes – brèves (U) et longues (–). Chaque type de pied les groupait selon un système codifié. Les principaux sont : l'iambe (U –), le trochée (– U), le spondée (– –), le dactyle (– U U), l'anapeste (U U –). Voici par exemple comment s'organisait un vers de Virgile :

– U U – U U – – – – – U U – –

« *Aspera / temposi/tis mi/tescent / saecula / bellis* »

(Énéide, I)

Dans cet « hexamètre dactylique », les groupements constitués par les pieds ne tenaient pas compte des divisions entre les mots.

Comme on pouvait remplacer deux brèves par une longue, un même vers pouvait comporter un nombre de syllabes variable.

La métrique latine est donc quantitative : elle repose sur la longueur (quantité) relative des syllabes.

Dans la transition du latin au français, on est passé à une métrique numérique, où la nature du vers est déterminée par son nombre de syllabes (voir l'article vers*). Cette mutation s'explique par deux causes : la perception des quantités syllabiques s'est progressivement affaiblie au Moyen Âge ; et la liturgie chrétienne nécessitait, pour ses *hymnes*, un

compte syllabique constant qui permette de repérer une même mélodie de strophe en strophe.

N.B. Il faut donc impérativement éviter de parler de pied pour analyser un vers français : son unité métrique est, depuis le Moyen Âge, la syllabe.

► MÈTRE, SYLLABE, VERS.

PLÉONASME (n.m.) et *REDONDANCE* (n.f.)

Le* pléonasme *est la répétition superflue d'une idée déjà contenue dans un mot de la même proposition. La* redondance*, procédé plus général, regroupe toutes les formes de superfluité dans le langage.

■ Le pléonasme, répétition plus ou moins fautive

Voici un exemple :

« Le burg brave la nue ; on entend les gorgones
Aboyer aux huit coins de ses tours octogones »

(Hugo, « Éviradnus », La Légende des siècles)

On considère généralement que le pléonasme est une faute d'expression, ce qui est le cas dans des formules maladroites telles que « monter en haut », « prévoir à l'avance », « répéter deux fois », « relativement plus vite », etc. Souvent la faute est due à la méconnaissance ou à l'oubli d'un sème* : par exemple, celui de la brièveté est contenu dans le signifié « anecdote », ce qui rend pléonastique l'expression pourtant courante « petite anecdote ». L'ignorance des composantes étymologiques d'un mot entraîne aussi des pléonasmes comme « panacée universelle » (« panacée » signifiant déjà remède universel, venant du grec *pan*, « tout », et *akos*, « remède »). C'est surtout depuis le début du XIX^e^ siècle que les puristes font une chasse sans merci au pléonasme. On ne pourrait plus dire aujourd'hui sans encourir de reproches :

« De petits esprits **exagèrent trop** l'injustice que l'on fait aux Africains. »

(Montesquieu, De l'esprit des lois, XV, 5)

Il n'est plus toléré notamment de redoubler les sèmes superlatifs (« très sublime ») ou dénotant un caractère absolu (« plus/moins divin »). Mais dès lors qu'une expression pléonastique à l'origine contient un nouvel élément d'information, elle perd son caractère abusif. C'est le cas de « prévoir *deux jours* à l'avance », « monter *jusqu'en* haut », ou « répéter *trois* fois ». De même, certaines formules sont à la limite de l'abus. On peut les nommer *demi-pléonasmes* :

« – Je ne vous dirai point reprit l'autre, comment ;

Mais enfin je l'ai vu, **vu de mes yeux**, vous dis-je »

(La Fontaine, « Le Dépositaire infidèle », Fables, LX, 1)

Il est vrai que dans l'absolu on ne peut voir qu'avec *ses* yeux ; mais dans une acception élargie du verbe, il n'est pas interdit de voir avec les yeux d'autrui. Cette insistance traduit une intention emphatique* et ne paraît pas offenser outre mesure le sens commun.

■ Les figures de la redondance

Le terme générique de *redondance* est emprunté à la linguistique et à la théorie de l'information. Le pléonasme en est la figure la plus connue, parce que la plus hardie, mais il en existe d'autres, plus ou moins fautives également.

La redondance proprement dite – C'est le procédé de reformulation expressive d'un énoncé. Ainsi au livre de Job, les idées se trouvent souvent redoublées :

« Voici, je crie à la violence et on ne me répond pas ;

Je crie au secours et il n'y a point de justice ! …

Il m'a barré la route, et je ne puis passer ;

Il a couvert de ténèbres mon sentier.

Il m'a dépouillé de ma gloire ;

Il a ôté la couronne de ma tête. »

(Job, 19, 7-10)

Souvent l'antithèse* introduit la redondance, comme dans cet exemple caricatural :

« Ce n'était ni la **veille**, ni le **lendemain**, mais le **jour même**. »

(Queneau, « Négativités », Exercices de style)

La métabole – Procédé d'accumulation de termes, la métabole est toutefois une répétition moins superflue, car les idées sont reformulées avec plus de force :

« Muse, prête à ma bouche une voix plus sauvage

Pour chanter le **dépit**, la **colère**, la **rage**. »

(Boileau, Le Lutrin, chant IV)

La parastase – Lorsque le principe de redondance est poussé jusqu'à l'accumulation obstinée d'idées semblables, on parle de *parastase* (ou **expolition** dans l'acception retenue par Fontanier, *Les Figures du discours*, 1821-1827). L'exemple suivant est d'ailleurs accentué par l'anaphore* de « Je ne veux » :

« Je ne veux point **fouiller au sein de la nature,**

Je ne veux point **chercher au sein de l'univers,**

Je ne veux point **sonder les abîmes couverts,**

Ni dessiner du ciel la belle architecture. »

(Du Bellay, Les Regrets, Sonnet I)

La battologie (de Battos, roi de Cyrène qui était bègue) est la répétition plutôt fastidieuse des mêmes idées qui utilise en outre les mêmes termes :

« Et encore une introduction… et je suis contraint à une introduction, je ne peux me passer d'introduction et une introduction m'est nécessaire. »

(Gombrowicz, Ferdydurke, chapitre XI)

La périssologie (souvent considérée comme synonyme de *pléonasme* et de *battologie*) est une formulation pléonastique motivée surtout par un excès de minutie (*perissos* en grec signifie excessif), qu'il soit sincère ou non, ce qui revient parfois à ne faire que du « remplissage » (par exemple dans les commentaires sportifs). Par ce procédé, on accumule des informations qui essaient vainement d'apporter des précisions à un message suffisamment clair. Voici un exemple quelque peu forcé :

« Après une **bousculade** et **confusion**, il **dit** et **profère** d'une **voix** et d'un **ton larmoyants** et **pleurnichards** que son **voisin** et **covoyageur fait exprès** et **s'efforce** de le **pousser** et de l'**importuner** chaque fois qu'on **descend** et **sort**. »

(Queneau, « En partie double », Exercices de style)

► PARAPHRASE, TAUTOLOGIE.

POLYPHONIE **(n.f.)**

La polyphonie (du grec polus***, « nombreux » et*** phônèma***, « le son de la voix ») désigne les différentes voix qui se font entendre dans un même discours ; il arrive en effet que le sujet parlant ne soit pas le locuteur, et que ce dernier ne soit pas l'énonciateur.***

C'est notamment le cas dans un discours littéraire où il convient de distinguer l'écrivain (personne sociale), de l'auteur (énonciateur) et du narrateur (locuteur) :

« Je me délassais souvent de mes journées dans le lit des fleuves. Une moitié de moi-même, cachée sous les eaux, s'agitait pour les surmonter, tandis que l'autre s'élevait tranquille et que je portais dans mes bras oisifs bien au-dessus des flots. »

(M. de Guérin, Le Centaure)

Dans ce passage, le ***narrateur*** (« je ») est le centaure Macarée, censé raconter sa vie à un homme. L'***auteur*** est Maurice de Guérin, considéré du seul point de vue de son activité littéraire, et donc distinct de l'***écrivain***, considéré en tant que personne sociale. Dans les autobiographies, ces trois voix correspondant à trois instances se mêlent

et se confondent. C'est sur cette superposition ambiguë que joue Proust, en créant des similitudes entre le narrateur et l'auteur, tout en s'appliquant à les distinguer par le refus d'un pacte autobiographique.

Dans une pièce de théâtre, le sujet parlant est l'actrice qui joue, par exemple, Phèdre, et le locuteur est Phèdre censée dire :

« Oui, Prince, je languis, je brûle pour Thésée. »

(Racine, Phèdre, II, 5)

La notion de polyphonie est donc utile pour analyser la complexité de tout discours, notamment littéraire. Elle provient des travaux d'O. Ducrot, eux-mêmes inspirés par les développements sur la littérature dialogique de M. Bakhtine (voir la bibliographie).

■ La polyphonie de l'énoncé ironique*

La polyphonie définit la structure de tout énoncé ironique : le locuteur qui profère l'énoncé s'y distingue en effet de l'énonciateur qui a la responsabilité de l'énoncé :

« Une preuve que les nègres n'ont pas de sens commun, c'est qu'ils font plus de cas d'un collier de verre que de l'or, qui, chez des nations policées, est d'une si grande conséquence. »

(Montesquieu, De l'esprit des lois, XV, 5)

L'auteur de *L'Esprit des lois*, assimilable au locuteur, se distingue de l'énonciateur de cet énoncé scandaleux : Montesquieu refuse d'en endosser la responsabilité. La polyphonie naît d'une prise de distance : la parole esclavagiste est donnée à entendre pour être condamnée.

■ Éthos et polyphonie

Aristote, dans sa *Rhétorique* (I, 1356, a), définit l'**éthos** (« les mœurs ») comme l'image que l'orateur veut donner de lui-même à son public, afin de mieux le convaincre. L'éthos relève donc du paraître (selon la finalité de son discours, l'orateur se montrera bienveillant, sévère,

ironique…). Il procède de la polyphonie en ce sens qu'il est une voix particulière, un ton emprunté pour la circonstance du discours : l'éthos, qu'il convient de spécifier par l'analyse littéraire, renvoie à l'auteur ou au narrateur, instances spécifiquement littéraires, et non à l'écrivain :

« Cet essai me fit connaître ce que je valais réellement : libre de tous les ornements étrangers, je me vis apprécié au plus juste. »

(Montesquieu, Lettres persanes, lettre 30)

L'épistolier affecte l'humilité vertueuse, teintée du regret de la gloire qui s'est dissipée une fois les habits persans ôtés. La polyphonie de cet éthos fonde aussi l'ironie du texte.

► DISCOURS, ÉNONCÉ ET ÉNONCIATION, INTERTEXTUALITÉ, IRONIE, NARRATEUR.

. M. Bakhtine, *Le Principe dialogique*, traduit par T. Todorov, Le Seuil, 1981 ; O. Ducrot, *Le Dire et le Dit*, éd. de Minuit, 1984.

POLYPTOTE (n.m.)

Figure qui consiste à reprendre un terme déjà énoncé en lui faisant subir des variations morphosyntaxiques par la conjugaison ou, dans le cas des langues à flexion, par la déclinaison.

En français le polyptote ne s'applique donc qu'aux formes verbales :

« Rome vous **craindra** plus que vous ne la **craignez** »

(Corneille, Nicomède, IV, 3)

« Est-ce là comme on **aime**, et m'**avez**-vous **aimé** ? »

(Corneille, Polyeucte, II, 2)

L'intérêt de cette figure, comme de toute forme de répétition, est de mettre en relief un mot dans un contexte. Le second exemple est agrémenté d'une *redondance.*

■ Une figure voisine, la dérivation

Alors que le polyptote nécessite le réemploi d'un même terme ayant subi des modifications morphosyntaxiques (variations morphologiques produites par l'enchaînement des mots dans la phrase), la **dérivation** (dans son sens rhétorique) ne concerne que la morphologie et rapproche dans un énoncé des mots différents issus du même radical :

« Ton bras est **invaincu**, mais non pas **invincible**. »

(Corneille, Le Cid, II, 2)

« Je me suis étendu dans ma prison aux portes vierges

Comme un **mort** raisonnable qui a su **mourir** »

(Éluard, « La Mort, l'amour, la vie », Le Phénix)

Ce dernier exemple de dérivation sert de support à un pléonasme*.

N.B. Synonymes de polyptote : **traduction, traductio**.

► ANTANACLASE, HOMÉOTÉLEUTE, SYLLEPSE.

POLYSÉMIE (n.f.) et *MONOSÉMIE* (n.f.)

La* polysémie *désigne le fait qu'une unité lexicale ait plusieurs significations (qu'un signifiant* ait plusieurs signifiés*), qu'un terme ait plusieurs acceptions (notifiées par le dictionnaire).

Prendre peut signifier aussi bien : « mettre en sa main », « amener à soi », « porter la responsabilité » (*prendre sur soi*), « faire sien », « absorber » (*prendre un médicament*), « supporter » (*prendre des coups*), etc.

Pour qu'il y ait polysémie, il faut que les sémèmes* (acceptions du mot) aient des sèmes* communs. La polysémie ne peut en effet se confondre avec l'homonymie* (ex. « louer », du latin *laudare*, et « louer », du latin *locare*, sont des homonymes).

Au contraire, la* monosémie *désigne le fait qu'une unité lexicale (signifiant) n'ait qu'une seule signification (signifié).

On trouve la plupart des monosèmes dans le vocabulaire spécialisé :

« **Anévrisme :** Poche communiquant avec un vaisseau ou une cavité cardiaque et résultant de l'altération de leurs parois. » (Le Robert)

■ Les jeux sur la polysémie

La polysémie est à la base de certaines figures de répétition comme la diaphore (voir à antanaclase*) :

« Le cœur a ses **raisons** que la **raison** ne connaît pas. »

(Pascal, Pensées, 277)

Le mot raison a deux acceptions différentes dans cet exemple (« justifications », « discernement »).

La polysémie peut engendrer des ambiguïtés qui, bien maîtrisées, enrichissent le sens d'un texte. Elle permet aussi des jeux de mots :

« Mais feindre d'ignorer ce qu'on sait, de savoir tout ce qu'on ignore ; d'**entendre** ce qu'on ne comprend pas, de ne point ouïr ce qu'on entend […] : voilà toute la politique, ou je meurs. »

(Beaumarchais, Le Mariage de Figaro, III, 5)

Beaumarchais joue avec humour sur la polysémie du verbe *entendre*, qui signifie « comprendre », puis « ouïr ».

► ANTANACLASE, HOMONYMIE, HUMOUR, SÈME ET SÉMÈME, SIGNIFIANT ET SIGNIFIÉ.

PRÉTÉRITION (n.f.)

Cette figure consiste à feindre de taire un propos, afin de mieux en faire sentir l'importance. Le mot vient du latin praetereo***, « passer sous silence ».***

« **Qu'est-il besoin de parler ici de la Très Chrétienne maison de France**, qui par sa noble constitution est incapable d'être assujettie à une famille étrangère, qui est toujours dominante dans son chef, qui, seule dans tout l'univers et dans tous les siècles, se voit […] encore dans sa force et dans sa fleur, et toujours en possession du royaume le plus illustre qui fut jamais sous le soleil […]. »

(Bossuet, Oraison funèbre de Marie-Thérèse d'Autriche)

Dans cet exemple comme dans la plupart des cas, la prétérition consiste à annoncer d'abord qu'on ne parlera pas d'un sujet, puis à le développer plus ou moins longuement ensuite. C'est une manière de mettre en relief une idée en insistant sur sa prétendue évidence. Si l'on présente un propos comme inutile, c'est en principe parce que l'on croit (ou que l'on feint de croire) que l'interlocuteur ou le public est conquis d'avance et qu'il n'est pas nécessaire de lui asséner une argumentation. Cependant on ne peut s'empêcher de développer l'idée, parce que précisément elle ne va pas de soi, d'où l'artifice de la figure.

La prétérition peut aussi ne pas s'appliquer à l'acte même du langage. Dans les vers suivants, le poète s'interdit d'évoquer la nature qui lui est chère, à cause du deuil de Léopoldine, morte depuis quatre ans. Pourtant les images n'en sont que plus présentes :

« Je ne regarderai ni l'or du soir qui tombe,

Ni les voiles au loin descendant vers Harfleur,

Et quand j'arriverai, je mettrai sur ta tombe

Un bouquet de houx vert et de bruyère en fleur. »

(Hugo, « Demain, dès l'aube », Aujourd'hui, IV, 14, Les Contemplations)

Ici, la prétérition se rapporte à l'action (« Je ne regarderai pas ») et non à la parole. L'intention est néanmoins la même.

La prétérition est une astuce très employée par les orateurs qui feignent d'éviter un sujet délicat, en prétextant souvent l'ennui ou le désagrément qu'il causerait chez les auditeurs, pour mettre justement en valeur certains passages polémiques dans leur discours et attirer l'attention du public. Cette figure est généralement signalée par des formules telles

que : « Monsieur Dupont, pour ne pas le nommer… » ; « Je ne vous parlerai pas de… » ; « Mieux vaut ne pas aborder le sujet » ; « Et que dire de … ? ».

N.B. – Synonymes de prétérition : **paralipse, prétermission.**

– Le terme paralipse*, synonyme de prétérition en rhétorique, désigne en narratologie, chez G. Genette, la rétention par le narrateur ou le héros d'une information qui serait utile au lecteur. Cette dissimulation entraîne normalement sa surprise à tel ou tel moment du récit. Le procédé inverse de surabondance d'informations est appelé par le même auteur paralepse (voir* Figures III*, Le Seuil, 1972, 5, p. 212-213).*

► APOSIOPÈSE, ÉPANORTHOSE, EUPHÉMISME, LITOTE.

PROLEPSE (n.f.)

1. Figure de grammaire qui consiste à isoler au début d'une phrase un mot ou un groupe de mots qui seront ensuite repris, après une pause, par un pronom ou un adverbe.

« **L'herbe**
depuis qu'elle existe
Je **la** secoue aussi. »

(André du Bouchet, « Cette chambre », Air)

2. Figure consistant à employer une épithète* ou un attribut (appelés* proleptiques*, ou* prégnants*) qualifiant un état antérieur.

« Désormais la route est certaine ;
Le soleil **voilé** reparaît […] »

(Th. Gautier, « Le Château du souvenir », Émaux et camées)

Ici « voilé » signifie « qui était *auparavant* voilé ». Ce participe correspond à un état antérieur au temps de l'action (« reparaît »).

3. Dans un récit, procédé d'anticipation par lequel le narrateur évoque un moment postérieur à celui qui fait l'objet du propos, selon G. Genette (Figures III***), par opposition à l'analepse* (qu'il analyse selon les mêmes méthodes).***

« Bien des années après, j'ai vu le mécanisme de ce qui se passa alors dans mon cœur, et, faute d'un meilleur mot, je l'ai appelé "cristallisation". »

(Stendhal, Vie de Henry Brulard)

Ici, deux plans sont nettement distingués par les temps des verbes, passé simple et passé composé : celui du récit (« ce qui se passa alors ») et celui de l'anticipation (« j'ai vu », « je l'ai appelé »), ce qui crée une superposition anachronique de deux états de conscience. À cause du saut dans le futur et de l'anticipation de la conclusion qu'elle occasionne, la prolepse peut donner une impression de fatalité, de destin inéluctable. Elle est beaucoup plus rarement employée que l'analepse.

***4. En rhétorique, procédé par lequel un orateur prévient d'éventuelles objections pour les réfuter ensuite. C'est la* prolepse oratoire.**

« Certes, nous conviendrons, en toute objectivité, qu'on n'a pas le droit de tenir l'évolution organique pour une certitude dès lors qu'il s'agit d'événements révolus sans témoins et dont il est permis de douter que la nature actuelle nous fournisse encore l'exemple ; mais […] il serait fâcheux qu'un excès de scrupule positiviste jouât au bénéfice d'hypothèses somme toute beaucoup moins plausibles que celle de l'évolution. »

(Jean Rostand, Ce que je crois)

Cette technique de « réfutation anticipée » est bien connue depuis l'Antiquité, notamment dans le genre judiciaire. Il est toujours habile de présenter par avance des objections que l'adversaire aura d'autant plus de

mal à réintroduire par la suite. Leur réfutation n'en est donc que plus efficace. Le plan du discours est toujours à peu près identique : « Certes, vous allez me dire que… / mais je vous répondrai que… ».

La littérature polémique utilise abondamment ce schéma concession/réfutation. Ainsi dans son « Discours à Madame de la Sablière » (*Fables*, livre IX), La Fontaine commence par présenter la théorie cartésienne des animaux-machines avant de lui opposer plusieurs exemples invalidants. De même, Boileau (*Satires*, IX, v. 203 et suivants), accusé par l'abbé de la Victoire d'avoir écrit que son ami Chapelain faisait de mauvais vers, défend sa position selon le même type de démarche. La prolepse oratoire, lorsqu'elle tend à défendre l'orateur contre d'éventuelles critiques sur sa personne, peut se combiner avec le chleuasme*. L'auto-dépréciation se trouve réfutée dans la seconde partie. C'est ainsi que Sganarelle cherche à se rehausser vis-à-vis de son maître en faisant prévaloir le bon sens sur le savoir livresque :

> « Pour moi, Monsieur, je n'ai point étudié comme vous, Dieu merci, et personne ne saurait se vanter de m'avoir jamais rien appris ; mais, avec mon petit sens, mon petit jugement, je vois les choses mieux que tous les livres […]. »
>
> *(Molière, Dom Juan, III, 1)*

N.B. Synonymes de prolepse :

(sens 3) **anachronie par anticipation, anticipation** *;*

(sens 4) **antéoccupation, préoccupation, occupation, réfutation anticipée.**

► Analepse, chleuasme, discours et récit.

. (Sens 3) G. Genette, *Figures III*, Le Seuil, 1972, 1, p. 105-114.

Prosodie (n.f.)

La prosodie est l'ensemble des caractéristiques phonétiques d'un énoncé : nombre et nature des syllabes*, accentuation*, rythme* et

intonation.

« Les sanglots longs
Des violons »

(Verlaine, « Chanson d'automne », Poèmes saturniens)

Les caractéristiques prosodiques principales de ces vers sont : l'emploi de vers de quatre syllabes terminés par un accent, la prédominance des liquides et nasales (voir l'article articulation*), la diérèse* sur vi-olon… Au sens strict, la prosodie est l'ensemble des règles relatives à la métrique*. Même si l'emploi du mot est effectivement plus fréquent pour la poésie, il est d'usage de l'utiliser aussi pour la prose.

► ACCENT, ARTICULATION, MÈTRE, PHONÈME, RYTHME, SYLLABE, VERS.

PROSOPOPÉE (n.f.)

Procédé d'énonciation* qui, à l'intérieur d'un discours ou d'un récit, donne la parole à un absent, un mort, un dieu, un être surnaturel ou une entité abstraite.

« Ô Fabricius ! qu'eût pensé votre grande âme si, pour votre malheur, vous eussiez vu la face pompeuse de cette Rome sauvée par votre bras, et que votre nom respectable avait plus illustrée que toutes vos conquêtes ? "**Dieux ! eussiez- vous dit, que sont devenus ces toits de chaume et ces foyers rustiques qu'habitaient jadis la modération et la vertu ? Quelle splendeur funeste a succédé à la simplicité romaine ?**" »

(Rousseau, Discours sur les sciences et les arts, première partie)

Cette prosopopée utilise les marqueurs traditionnels du genre : le verbe déclaratif introduisant ici le discours direct (mais le discours indirect serait éventuellement possible) et surtout l'emploi du conditionnel (« eussiez-vous dit ») qui fait comprendre le caractère fictif de ce discours (ce marqueur hypothétique utilisé dans les textes argumentatifs est généralement absent dans les invocations poétiques ou les

hallucinations). La prosopopée est ici précédée d'une apostrophe* : c'est le cas le plus fréquent dans les invocations. Si l'être qui s'exprime n'est pas humain, la prosopopée s'accompagne d'une personnification* comme, dans l'extrait qui suit, celle de la nature (même si les métaphores* renvoient à un autre référent que la personne humaine) :

« **Elle me dit :** "**Je** suis l'impassible théâtre
Que ne peut remuer le pied de ses acteurs ;
Mes marches d'émeraude et **mes** parvis d'albâtre,
Mes colonnes de marbre ont les dieux pour sculpteurs.
[…]." »

(Vigny, « La Maison du berger », Les Destinées, III)

On emploie souvent cette figure dans le genre épidictique, comme c'est le cas ici, afin d'en appeler à une gloire du passé, à une autorité morale ou spirituelle. Dans les textes polémiques, la prosopopée sert généralement à prêter un discours plus ou moins faussé à un adversaire absent, ou à faire prendre en charge par un illustre disparu une invective dirigée contre un vivant. Cet exercice de rhétorique, qui consistait à faire parler les personnages historiques et les écrivains disparus dans les enfers, était très pratiqué dans l'éducation classique, notamment chez les pères jésuites.

N.B. – Certains auteurs font de la prosopopée et de la **sermocination** *des quasi-synonymes ; il vaut mieux considérer que cette dernière figure est celle du dialogue intérieur, dialogue avec soi-même ou une partie de soi-même.*

*– On donne parfois un sens étendu à la prosopopée : il suffirait d'invoquer un être absent, de lui prêter des sentiments sans nécessairement lui donner la parole. Une telle définition paraît floue et se confond avec l'*apostrophe**, le* dialogisme**, la prière, etc. Par exemple, le discours de Joad (Racine,* Athalie*, III, 7) est une série d'invocations et d'imprécations mystiques ne relevant pas de la prosopopée au sens strict.*

► APOSTROPHE, DIALOGISME, HYPOTYPOSE, PERSONNIFICATION.

PROTASE (n.f.)

Dans l'étude de la courbe mélodique de la phrase, la protase désigne l'inflexion montante.

« Le soleil était là qui mourait dans l'abîme. »

(Hugo, La Fin de Satan)

La protase s'achève par l'acmé* (« là »), sommet mélodique qui précède l'apodose*, inflexion descendante.

■ Dissymétries entre protase et apodose

Lorsque protase et apodose s'équilibrent, l'apodose étant légèrement plus longue (le français ayant une tendance naturelle à la cadence majeure, c'est-à-dire à la disposition des termes par masses croissantes), la phrase est conforme aux habitudes de notre langue. Il peut toutefois résulter d'un parfait équilibre entre protase et apodose un effet de plénitude, comme on le perçoit dans le vers de V. Hugo cité ci-dessus (où protase et apodose correspondent exactement aux hémistiches*). Les écarts à commenter proviennent plutôt de phénomènes de disproportions.

– La protase est trop courte en comparaison avec l'apodose :

« **C'est sur ce chemin, c'est à cette heure** // que je prenais conscience de mon prix, d'un état de grâce indicible et de ma connivence avec le premier souffle accouru, le premier oiseau, le soleil encore ovale, déformé par son éclosion… »

(Colette, Sido)

La lente retombée de la phrase met en valeur la découverte du petit matin et les infinies émotions qu'elle suscite.

– La protase est trop longue en comparaison avec l'apodose :

« **Ses yeux, fixés sur les fenêtres de la chambre de cet homme sévère et qui ne l'avait jamais aimé,** // se remplirent de larmes. »

(Stendhal, La Chartreuse de Parme)

La longue protase crée un effet d'attente et met en relief la clausule (voir à période* et phrase*) de la phrase, la courte apodose contribuant à sa dramatisation.

N.B. – Dans une phrase complexe, chaque proposition peut avoir en propre une intonation circonflexe s'emboîtant dans l'intonation circonflexe de l'ensemble de la phrase (voir à apodose).*

– L'analyse de la mélodie de la phrase est en grande partie subjective, se fondant (comme toute étude de phonostylistique) sur une lecture personnelle, sur des intonations qui varient selon le sujet parlant (voir à acmé).*

► ACMÉ, APODOSE, PHRASE.

R

RÉCAPITULATION (n.f.)

Procédé narratif consistant, à certains moments du récit* ou à la fin de celui-ci, à en rappeler les principaux épisodes.

« Ils se racontèrent leurs anciens jours, les dîners du temps de l'*Art industriel*, les manies d'Arnoux, sa façon de tirer les pointes de son faux col, d'écraser du cosmétique sur ses moustaches, d'autres choses plus intimes et plus profondes. Quel ravissement il avait eu la première fois, en l'entendant chanter ! Comme elle était belle, le jour de sa fête, à Saint-Cloud ! II lui rappela le petit jardin d'Auteuil, des soirs au théâtre, une rencontre sur le boulevard, d'anciens domestiques, sa Négresse. »

(Flaubert, L'Éducation sentimentale, III, 6)

N.B. Synonyme de récapitulation : **anacéphaléose.**

RÉFÉRENT (n.m.)

Le référent d'un mot est ce à quoi, dans le réel ou l'imaginaire, il renvoie.

Bossuet / l'aigle de Meaux, sont deux syntagmes* nominaux de sens différent, mais qui ont un seul et même référent.

Par la *référence*, le locuteur établit une relation entre la langue et le monde, relation qui procède d'une énonciation*. Pour se faire correctement, la référence exige une actualisation* et une détermination* du substantif :

sœur, hors de tout contexte, ou dans un dictionnaire, n'a pas de référent.

Je vous présente ma sœur, énoncé en présence de celle-ci, permet à l'interlocuteur d'opérer la **référenciation** (mise en relation entre un

substantif et son référent).

N.B. La fonction référentielle est l'une des six fonctions du langage distinguées par Jakobson.*

► ACTUALISATION, DÉTERMINATION, DISCOURS, ÉNONCÉ ET ÉNONCIATION, FONCTIONS (DU LANGAGE).

. R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, éd. de Minuit, 1963, 4e partie, chap. 11.

REJET (n.m.)

Le rejet est le débordement d'un syntagme (voir à* paradigme *et* syntagme**), d'un vers* ou d'un hémistiche*, sur le suivant.

Exemple de rejet ***interne*** (d'un hémistiche sur l'autre) :

« Puis vous m'avez perdu // **de vue** ; un vent qui souffle »

(Hugo, « Écrit en 1846 », Les Contemplations)

Exemple de rejet ***externe*** (d'un vers sur l'autre) :

« Serait-ce déjà lui ? C'est bien à l'escalier

Dérobé. Vite, ouvrons. Bonjour, beau cavalier. »

(Hugo, Hernani, I, 1)

Comme le contre-rejet* et l'enjambement*, le rejet résulte d'une discordance entre mètre* et syntaxe, dont les accents ne coïncident plus. Il crée une triple mise en valeur : du mot placé sous l'accent métrique, de celui placé sous l'accent syntaxique, et de l'intervalle qui les sépare. Ces discordances avaient été proscrites par les théoriciens classiques. Boileau écrivait ainsi :

« Que toujours dans vos vers, le sens, coupant les mots, Suspende l'hémistiche, en marque le repos. »

(Boileau, L'Art poétique, chant I)

Autrement dit : l'ordre grammatical de la phrase doit se plier aux exigences de la contrainte métrique. Cependant, les écrivains classiques eux-mêmes ont souvent transgressé cette règle.

N.B. Lorsque le débordement se produit d'une strophe sur l'autre, on parle de « rejet strophique ».

► CÉSURE, CONTRE-REJET, ENJAMBEMENT, HÉMISTICHE, MÈTRE, PROSODIE, VERS.

RIME (n.f.)

La rime est l'homophonie*, entre au moins deux vers, de la dernière voyelle accentuée et de tout ce qui la suit phonétiquement

« La Nature t'attend dans un silence aus**tère** ;
L'herbe élève à tes pieds son nuage des **soirs**,
Et le soupir d'adieu du soleil à la **terre**,
Balance les beaux lis comme des encen**soirs**. »

(A. de Vigny, « La Maison du berger », Les Destinées)

Les rimes en [tɛr] et [swar] ont en commun la voyelle accentuée, la consonne suivante, et la consonne précédente : ce sont des rimes « riches ». La première, qui se termine par un *e* caduc non prononcé, est dite « féminine » ; la seconde, qui n'en comporte pas, est dite « masculine ».

■ Histoire de la rime

La poésie latine ne comportait pas de rimes. Celles-ci sont apparues en français avec la disparition des pieds* et l'instauration du mètre* numérique.

Au Moyen Âge, la rime est approximative, et prend souvent la forme de l'assonance*, simple ressemblance, sans exactitude, à la fin de vers successifs, comme dans cet extrait de *La Chanson de Roland* (assonances en *i*) :

« Roland ferit en une piedre bise :

Plus en abat que jo ne vos sai dire ; »

Ce n'est qu'à partir du XIII^e^ siècle que la rime supplantera définitivement l'assonance. Elle sera alors l'objet des sophistications savantes des poètes dits de « Grande Rhétorique » (XV^e^ siècle) – à une époque où la poésie, art de cour, repose sur l'ingéniosité verbale. Voici quelques types de rimes codifiées par les « Grands Rhétoriqueurs » :

– la ***rime équivoquée***, qui associe dans une même série phonétique deux mots ou groupes de mots différents :

« J'ai tel regret de mon **adversité**,

Que jà mon cœur se rend **à vers cité**. »

(Guillaume Cretin)

– la ***rime batelée***, qui se place entre la fin d'un vers, et la fin du premier hémistiche du vers suivant :

« Nymphes des bois, pour son nom subli**mer**

Et est**imer**, sur la mer sont allées : »

(Clément Marot)

– la ***rime couronnée***, qui se termine par une répétition de la (ou des) syllabe(s) de rime :

« Dieu tout-puissant, prince **d'honneur donneur,**

Vrai rédempteur, homme seul **parfait fait »**

(Destrées)

La rime sera encore soumise aux prescriptions précises et contraignantes des classiques, notamment pour l'alternance entre rimes masculines et rimes féminines, l'interdiction des rimes « faciles » (par exemple du simple au composé, comme entre « homme » et « gentilhomme »), la nécessité d'une correspondance graphique entre les mots mis à la rime (« rimes pour l'œil »).

Ces prescriptions disparaîtront avec le romantisme, notamment chez Hugo. À partir de la fin du XIX^e^ siècle, avec le vers libre, le vers libéré et le verset (voir l'article vers*), la rime perdra son caractère obligatoire.

Mais elle subsiste fréquemment, de manière épisodique, ou atténuée sous la forme d'assonance.

■ Fonctions de la rime

La codification dont elle a été l'objet montre l'importance capitale de la rime dans le vers français :

– elle est un *élément nécessaire de sa définition*, jusqu'à l'apparition du vers libre ;

– par son retour, *elle crée un rythme phonique* qui s'ajoute à l'accentuation propre au vers. On a d'ailleurs longtemps pensé, et de manière sans doute fautive, que le mot était un doublet de « rythme » ;

– par sa place privilégiée (puisqu'elle porte l'accent principal du vers), elle appelle souvent *en fin de vers les mots les plus importants*. Ainsi dans cette strophe de Baudelaire, où les termes placés à la rime cristallisent le sens poétique :

« Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un **encensoir** ;
Le violon frémit comme un cœur qu'on **afflige** ;
Valse mélancolique et langoureux **vertige** !
Le ciel est triste et beau comme un grand **reposoir. »**

(« Harmonie du soir », Les Fleurs du mal)

– en créant des échos « verticaux » entre les mots placés en fin de vers, la rime confirme l'une des lois de *la fonction** « *poétique* » selon le linguiste R. Jakobson : la projection du principe – paradigmatique* – d'équivalence sur l'axe – syntagmatique* – de la combinaison : « Dans la poésie la similarité se superpose à la contiguïté » (*Huit questions de poétique*) ; c'est-à-dire que la succession des mots est – aussi – gouvernée par la similitude. R. Jakobson voit là l'une des différences essentielles avec la prose : « Le principe de similarité gouverne la poésie […] La prose, au contraire, se meut essentiellement dans les rapports de contiguïté » *(Essais de linguistique générale)*.

■ Nature et disposition des rimes

La richesse des rimes – Elle dépend du nombre de phonèmes communs :

– la *rime pauvre* ne comporte qu'un phonème commun. Ainsi entre *beau* et *matelot* [o] ;

– la *rime suffisante* comporte deux phonèmes communs. Ainsi entre *été* et *chanté* [te] ;

– la *rime riche* comporte trois phonèmes communs (ou plus). Ainsi entre *captif* et *rétif* [tif].

La disposition des rimes – Les schémas les plus fréquents sont :

– les *rimes plates* (ou suivies), sur le modèle aabb ;

– les *rimes croisées* sur le modèle abab ;

– les *rimes embrassées*, sur le modèle abba.

Les schémas de disposition des rimes sont à l'origine des types de strophes*, et des poèmes à forme fixe.

Le principe d'alternance – L'alternance entre *rimes masculines* (sans *e* caduc final) et *rimes féminines* (avec *e* caduc final) repose sur des exigences « musicales ». Elle existe dans la poésie lyrique depuis les XII^e^ et XIII^e^ siècles. Elle se généralisera au XVI^e^ siècle, notamment sous l'influence de Ronsard. Ainsi dans cette strophe où le poète fait alterner la rime féminine [ROZ] et la rime masculine [œR] :

« Comme on voit sur la branche, au mois de mai, la rose,
En sa belle jeunesse, en sa première fleur,
Rendre le ciel jaloux de sa vive couleur,
Quand l'aube, de ses pleurs, au point du jour l'arrose ; »

(Les Amours)

Même si ce principe d'alternance a été respecté jusqu'au milieu du XIX^e^ siècle, l'opposition entre ces deux types de rimes est largement fictive : dès l'époque classique, le *e* caduc n'était plus prononcé. Les poètes du XIX^e^ siècle ont donc tenté de lui substituer une autre alternance : entre *rimes vocaliques* (le dernier phonème prononcé est une voyelle) et

rimes consonantiques (le dernier phonème prononcé est une consonne). En voici un exemple, qui fait alterner les rimes consonantiques [aʀm] et les rimes vocaliques [za] :

« Vous n'avez réclamé la gloire ni les larmes
Ni l'orgue ni la prière aux agonisants
Onze ans déjà que cela passe vite onze ans
Vous vous étiez servi simplement de vos armes
La mort n'éblouit pas les yeux des partisans. »

(Aragon, « Strophes pour se souvenir », Le Roman inachevé)

N.B. – La ***rime pour l'œil*** *désigne la contrainte classique d'une concordance graphique entre mots s'appelant à la rime (ainsi Malherbe proscrivait la rime entre « progrès » et « attraits »).*

– Les **vers holorimes** *présentent, avec un sens et des mots différents, exactement la même séquence phonétique, sur toute leur longueur. Marc Monnier en a forgé un exemple demeuré célèbre, et souvent attribué à tort à Victor Hugo :*

« Gall, amant de la reine, alla, tour magnanime,
Galamment de l'arène à la tour Magne, à Nîmes. »

► ASSONANCE, STROPHE, VERS.

. R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, éd. de Minuit, 1963, et *Huit questions de poétique*, Le Seuil, 1977 ; J. Mazaleyrat, *Éléments de métrique française*, A. Colin, 1974 ; H. Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, PUF, 1961.

RYTHME (n.m.)

Le rythme est un phénomène de récurrence et d'alternance, en rapport avec la loi des nombres ; il est rendu sensible par le retour d'un repère à intervalles réguliers ; il procède le plus souvent d'une recherche de l'harmonie.

Le rythme est essentiel à la poésie ; participant à l'expressivité, il est également important dans la plupart des textes en prose.

■ Rythme linguistique et rythme métrique

Plusieurs rythmes se superposent dans un texte poétique :

– le ***rythme métrique*** propre à l'organisation même du poème (rythme propre au vers* choisi, césure* qui en découle) ;

– le ***rythme linguistique*** produit par les syllabes accentuées, et qui détermine la place des coupes* dans le vers. Il est aussi imposé à la phrase par la syntaxe et la ponctuation (le décalage entre l'organisation syntaxique et le mètre*, entre le rythme linguistique et le rythme métrique, engendre des enjambements*, rejets* et contre-rejets*).

« Ainsi le vént / jetáit // l'écú / me de tes óndes
Sur ses piéds / adoŕés. »

(A. de Lamartine, « Le Lac », Méditations poétiques)

Le rythme métrique est ici caractérisé par l'alternance de l'alexandrin et de l'hexamètre (6/6 ; 6) ; il est marqué par le retour de la rime. Le rythme métrique étant décalé par rapport à celui imposé par la syntaxe et la ponctuation, un enjambement lie ces deux vers. Le rythme linguistique impose les coupes. Leur disposition (4/2/2/4 ; 3/3) traduit dans le premier vers un mouvement de flux et de reflux, imitant les vagues déferlantes.

Le rythme est un phénomène complexe et qui demeure toujours en partie fluctuant et subjectif. Il concerne tous les types de récurrence. Ainsi, les groupements de mots, de syntagmes, ou même de propositions, peuvent se faire deux par deux, ou trois par trois, plus rarement quatre par quatre : on parlera alors de rythme binaire, ternaire, quaternaire. En outre, leur volume syllabique peut être croissant ou décroissant : on parlera alors de cadence* majeure ou mineure. Ce rythme croissant ou décroissant sera également défini à partir de la comparaison entre le volume syllabique de la protase* et celui de l'apodose*.

Le rythme naît de la conjugaison souple de tous ces phénomènes de nombre et de récurrence. Le rythme linguistique inclut celui de la

ponctuation ; les groupements des syntagmes par deux (rythme binaire), par trois (rythme ternaire), par quatre (rythme quaternaire) influent en effet sur le rythme. De même, les cadences majeures (syntagmes aux volumes croissants) ou mineures (syntagmes aux volumes décroissants) ont une fonction rythmique importante.

N.B. On réservera le terme de **tempo** *pour l'action, qu'elle soit théâtrale ou romanesque.*

► ACCENT, APODOSE, CADENCE, CÉSURE, COUPE, ENJAMBEMENT, MÈTRE, PROTASE, PROSODIE, SYLLABE, SYNTAGME, REJET, VERS.

. M. Aquien, *La Versification appliquée aux textes*, Nathan, 1993.

S

Sémantique (n.f. et adj.) *sémiologie* (n.f.) *Sémiotique* (n.f. et adj.)

La* sémantique** ***(du grec sèmantikos***, « qui signifie ») désigne l'étude du langage du point de vue du sens, que celui-ci soit analysé au niveau des morphèmes*, des mots, ou encore des syntagmes* et des phrases*.***

La sémantique étudie scientifiquement la relation du signifiant* au signifié. Or, dans l'analyse littéraire, ce n'est pas seulement l'étude des champs* lexico-sémantiques*, et plus généralement du vocabulaire d'un texte, qui intéresse directement la sémantique. C'est en effet à la découverte des adéquations entre le signifié et le signifiant, entre le fond et la forme que mène toute entreprise d'analyse littéraire, si bien qu'on pourrait affirmer que celle-ci relève essentiellement de la sémantique.

La* sémiologie** ***et la* sémiotique** ***(toutes deux dérivées du grec sèméion***, « signe ») apparaissent*** a priori ***synonymes : elles désignent l'étude des signes, c'est-à-dire des systèmes de signification, que ces systèmes soient verbaux (dans le cas de la sémiotique verbale qui rejoint la linguistique) ou non verbaux (musique, peinture, architecture, etc.).***

Les sémiotiques « syncrétiques » étudient des systèmes de signification complexes, à la fois verbaux et non verbaux (théâtre, cinéma, opéra, etc.).

Pour certains, la définition de la sémiologie est plus restreinte : elle désigne l'étude des signes non verbaux organisés en systèmes, comme la signalisation du code de la route. Ainsi entendue, la sémiologie se distingue de la sémiotique, plus ample, et s'oppose à la linguistique.

► MORPHÈME, PHRASE, PARADIGME ET SYNTAGME, SÈME ET SÉMÈME, SIGNIFIANT ET SIGNIFIÉ.

. Voir la bibliographie générale, en fin de volume.

SÈME (n.m.), *SÉMÈME* (n.m.)

En sémantique* structurale, le* sème *est un trait sémantique particulier, une unité de signification différentielle, c'est-à-dire opposant et distinguant les morphèmes* entre eux.

Un morphème a souvent plusieurs sèmes ; deux morphèmes peuvent partager certains sèmes, et se distinguer par d'autres :

femme et **fille** ont les mêmes sèmes [+ humain] [– mâle], mais se distinguent par les sèmes [+/– adulte] ou [+/– mariée].

Les sèmes communs forment les synonymes* et les sèmes opposés forment les antonymes*.

Les sèmes s'organisent en faisceau pour former le* sémème *- (ensemble des traits sémantiques distinctifs) d'une unité lexicale.

L'étude sémantique d'un mot, et notamment de ses diverses acceptions (sens particuliers d'un mot répertorié par les dictionnaires), met au jour l'organisation de son sémème. Si on compare le sémème de *siège* à ceux de *chaise* et de *chauffeuse*, on s'aperçoit que les seconds ont un plus grand nombre de sèmes. Si le sème « objet destiné à s'asseoir » est commun à ces trois termes, en revanche, le sème « siège à dossier » n'est commun qu'à *chaise* et à *chauffeuse*, et le sème « chaise basse » distingue *chauffeuse.*

Chauffeuse a pour sémème : « objet destiné à s'asseoir », « siège à dossier », « chaise basse », « chaise destinée à se chauffer près du feu ».

Les deux derniers sèmes marquent donc la différence spécifique de *chauffeuse.* En outre, pour les logiciens, *chauffeuse* et *chaise* sont des ***hyponymes*** de *siège*, lequel est leur ***hyperonyme*** (ou ***superordonné*** ou ***archisémème*** ou ***archilexème*** ou encore ***mot générique***). L'extension* référentielle* de *siège* englobe celle de *chaise* qui a un sémème plus complexe (comprenant davantage de sèmes) : l'hyponyme a par définition un sémème plus développé que son hyperonyme.

N.B. Les sèmes génériques (humain/animal ; animé/non animé ; masculin/féminin...) sont appelés **classèmes.** *Les sèmes spécifiques (voir ci-dessus les sèmes qui distinguent chaise et chauffeuse) sont appelés* **sémantèmes.**

► ANTONYMIE, MORPHÈME, SÉMANTIQUE, SYNONYMIE.

SIGNIFIANT **(n.m.) et** ***SIGNIFIÉ*** **(n.m.)**

En linguistique, signifiant et signifié sont strictement indissociables et distinguent dans tout signe linguistique deux faces solidaires : une face constituée essentiellement par les phonèmes* ou les graphèmes* qu'on appelle le **signifiant** ***(face recouvrant tous les procédés par lesquels on signifie), et une autre qui lui correspond dans la pensée appelée*** **signifié** ***(ce qu'on signifie).***

Signifiant et signifié sont issus des analyses de F. de Saussure (*Cours de linguistique générale*). Le signifié, conceptuel, est stabilisé par son abstraction : celle-ci uniformise la compréhension du signe pour tous les membres d'une même communauté linguistique. Signifiant et signifié forment ensemble, par leur relation réciproque, le signe. Leur caractère indissociable est exprimé par F. de Saussure à l'aide de la métaphore d'une feuille de papier : « On ne peut en découper le recto sans découper en même temps le verso », et réciproquement.

On peut mettre en regard les mots : *fille, girl, niña, puella*, et constater que ces quatre signifiants ont *a priori* le même signifié. Cependant, ce signifié entraînera des analyses différentes en fonction de l'expérience de chaque communauté linguistique et culturelle. Et, même à l'intérieur d'une même communauté linguistique, le signifié variera selon qu'un

père parle de *sa fille* ou d'une *école de filles, a fortiori* d'une *fille de salle* ou d'une *fille mère.*

■ L'arbitraire du signe

En prenant en compte la diversité, selon les langues, des signifiants renvoyant (approximativement) au même signifié, on peut affirmer que la corrélation signifiant/signifié est fondamentalement **arbitraire.** Il n'est pas de motivation qui justifierait que les phonèmes [fij] soient plus que d'autres adéquats au signifié de « fille ».

Cette conception d'une langue procédant de conventions arbitraires est ancienne. Elle répond à l'interrogation philosophique sur l'origine du langage : la philosophie grecque opposait les partisans de la *physei*, qui affirmaient que les mots sont consubstantiels aux choses, aux partisans de la *thései*, pour qui la relation entre le signe et le sens était pure convention. Le dialogue platonicien du *Cratyle* pose ce problème de la justesse des mots, de leur plus ou moins grande adéquation aux êtres et aux choses qu'ils désignent. Socrate soutient d'abord que les mots sont liés à la nature de ce qu'ils dénomment, quitte à inventer des étymologies fantaisistes pour contredire Hermogène pour qui, au contraire, le langage est conventionnel. Poursuivant sa tâche d'ironiste, et conformément à la dialectique, Socrate montre ensuite à Cratyle que la concordance entre les mots et ce qu'ils désignent est imparfaite ; Cratyle soutient en effet que les mots sont adéquats aux êtres et aux choses qu'ils nomment.

Ce débat philosophique est partiellement réactivé en linguistique par le problème particulier que posent les onomatopées* et les interjections. Un mot comme « cocorico » est censé reproduire le cri du coq, ce qui le motive. Toutefois, cette onomatopée reste, dans une certaine mesure, conventionnelle, puisque les coqs allemands chantent : [kikeriki]. Ces cas limites s'adaptent plus difficilement à la dichotomie signifiant/signifié : il est ainsi malaisé de dire quel est le signifié de « aïe ! » ; on peut en outre se demander si le signifié de « boum ! » n'est pas son signifiant, ce qui

rejoindrait le cas des mots employés métalinguistiquement (voir à métalangage*), comme le mot « table » dans la phrase suivante :

Table comprend cinq lettres (le signifié de **table** est ici son signifiant).

■ Applications à l'analyse littéraire

La littérature peut tenter de réinventer la corrélation signifiant/signifié en l'exploitant à ses propres fins esthétiques, et en y introduisant une motivation secondaire.

Les phonèmes qui appartiennent au signifiant (quoique le signifiant ne puisse se confondre tout à fait avec eux et ne puisse être appréhendé que dans sa relation avec le signifié) peuvent en effet être utilisés pour créer des effets sonores, produire une musicalité suggestive ou imitative :

« Vous me le murmurez, ramures !… Ô rumeurs »

(Valéry, Fragments du « Narcisse », Charmes)

En ce cas, le signifiant est doublement exploité : la corrélation signifié/signifiant est double si l'on considère que les morphèmes* s'assemblent pour produire une unité de sens (signifié premier de l'énoncé), en même temps qu'une harmonie imitative* (signifié secondaire, découlant d'une motivation secondaire du signifiant). L'harmonie imitative créée par les assonances* et les allitérations* tend en outre, comme une onomatopée, à la confusion du signifié et du signifiant. La volonté de rendre les mots plus adéquats à ce qu'ils désignent rejoint le désir de « Donner un sens plus pur aux mots de la tribu », fondement de l'esthétique de Mallarmé (« Le Tombeau d'Edgar Poe »).

Dans le cas des calligrammes, tels ceux de G. Apollinaire, le signifiant visuel est sollicité à d'autres fins que celles qui lui sont ordinaires. La corrélation signifié/signifiant apparaît redoublée par le dessin, signifiant visuel constitué de graphèmes* qui sont eux-mêmes des signifiants visuels.

■ Extension du signifiant

Le signifiant peut s'étendre et englober des indices extralinguistiques. On pourra ainsi ajouter aux graphèmes et aux phonèmes les « **gestuèmes** » (et penser au langage des sourds-muets). Dans le genre théâtral, les décors, les costumes et la gestuelle vont plus ou moins participer du signifiant ; toute recherche du signifié d'une œuvre dramatique devra en tenir compte. Ainsi, Claudel à la fin de *Partage de midi*, souligne-t-il dans une didascalie* la signification symbolique du geste, c'est-à-dire sa pleine appartenance aux procédés signifiants :

> « Elle se dresse lentement debout, derrière lui. Elle lève le bras en profitant de chacune des articulations l'une après l'autre et finalement la main. Ici le thème de la main prend toute son importance surhumaine. »
>
> *(Claudel, Partage de midi, acte III)*

N.B. On ne confondra pas signifié et référent : ainsi* Paris *et la* Capitale de la France *ont le même référent, mais n'ont pas le même signifié.*

► CALLIGRAMME, GRAPHÈME, HARMONIE IMITATIVE, MORPHÈME, ONOMATOPÉE, PHONÈME.

. G. Genette, *Mimologiques*, Le Seuil, 1976 ; F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Payot, 1915, rééd. 1968 ; Platon, *Le Cratyle.*

STROPHE (n.f.)

Une strophe est un ensemble de vers* successifs présentant – le plus souvent – une unité typographique (par les interlignes qui l'isolent), syntaxique, thématique, et dans la disposition des rimes.

La strophe représente dans le poème l'unité supérieure au vers. Elle lui est fonctionnellement analogue, puisqu'elle est à la fois un segment et un mouvement de retour (l'étymologie du mot – le grec *strophè*, « action de

tourner », qui s'appliquait aux évolutions du chœur dans le théâtre antique – rappelle l'étymologie latine de vers, *versus).*

■ Les types de strophes

– Les strophes sont désignées par le *nombre de vers* qui les composent ; de 4 à 12 vers, on parlera de *quatrain, quintil, sizain, septain, huitain, neuvain, dizain, onzain, douzain.*

– Selon le *rapport entre le nombre de vers et la longueur de ceux-ci*, on parlera de strophes ***carrées*** (par exemple un dizain de décasyllabes), ***horizontales*** (par exemple un quatrain d'alexandrins), ou ***verticales*** (par exemple un dizain de vers de 4 syllabes).

– Selon le *système de rimes* employé, on parlera de strophe ***simple*** (bâtie sur un système complet et identifiable ; par exemple les quatrains d'un sonnet), de strophe ***prolongée*** (si à un système complet s'ajoute la reprise d'une rime ; c'est souvent le cas dans le quintil et le septain), ou de strophe ***composée*** (formée par l'association de plusieurs systèmes complets).

Comme le choix d'un mètre* particulier, le choix d'un type de strophe appelle toujours des commentaires.

« À qui donc sommes-nous ? Qui nous a ? Qui nous mène ?
Vautour fatalité, tiens-tu la race humaine ?
Ô ! parlez, cieux vermeils,
L'âme sans fond tient-elle aux étoiles sans nombre ?
Chaque rayon d'en haut est-il un fil de l'ombre
Liant l'homme aux soleils ? »

(Hugo, Les Contemplations, IV, 8)

Cette strophe composée présente une architecture savante : le groupement des mètres (deux tercets formés de deux alexandrins suivis d'un hexasyllabe) interfère avec la disposition des rimes (un distique en rimes plates, suivi d'un quatrain de rimes embrassées). Une telle recherche s'accorde avec la complexité du problème métaphysique posé

par le poète, et traduit son désir de l'éclairer par une démarche raisonnée.

N.B. – Selon J. Mazaleyrat, une strophe nécessite « un système complet d'homophonies finales ». Dans cette logique, ni le* **distique** *(groupe de 2 vers) ni le* **tercet** *(groupe de 3 vers) ne peuvent être considérés comme des strophes.*

– Lorsque la fin d'une strophe ne coïncide pas avec l'achèvement d'une phrase, on parle de rejet, contre-rejet* ou enjambement* strophiques.*

► MÈTRE, RIME, STROPHE.

. J. Mazaleyrat, *Éléments de métrique française*, A. Colin, 1974 ; H. Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, PUF, 1961.

STYLE (n.m.)

Le style (du latin stilus***, désignant le calame, l'instrument pour écrire) est la manière particulière dont un sujet parlant met en œuvre le langage, le choix qu'il fait parmi les moyens d'expression.***

Ainsi, dans la littérature, le style désigne le travail d'écriture accompli par un écrivain, et la façon dont son expression se distingue du discours ordinaire, notamment par la recherche de l'expressivité, de la beauté. Buffon écrivait ainsi : « Le style, c'est l'homme même. »

■ Style et genres littéraires

Quoique le style soit du domaine de l'**élocution**, partie de la rhétorique qui préside à l'agencement des mots, il découle de la **disposition** (organisation du discours), et ne peut être envisagé coupé de l'intention (objet, finalité du discours). Les genres, parce qu'ils impliquent une disposition spécifique et délimitent une intention, influent directement sur le style. Celui-ci a traditionnellement trois niveaux (qui font penser

aux niveaux* de langue sans que l'on puisse toutefois confondre les notions) : le bas, le moyen et le sublime.

Le ***style bas*** est en quelque sorte le style populaire (ce qui renvoie aussi bien aux sujets qu'au ton utilisé), et caractérise traditionnellement la comédie (*a fortiori* lorsqu'elle est farcesque) ; le burlesque est également considéré comme bas.

À l'opposé, le ***style sublime*** est de règle pour les sujets élevés et nobles :

> « Le sublime est la résonance d'une grande âme ; il confère au discours un pouvoir, une force irrésistible qui domine entièrement l'esprit de l'auditeur. »
>
> *(Longin, Traité du sublime)*

Le style sublime traite des passions, exploite le *pathos* (moyens propres à émouvoir le lecteur ou d'auditeur), exige la véhémence et l'enthousiasme. La tragédie classique illustre le style sublime.

Entre ces deux extrêmes, le ***style moyen*** est pour l'orateur, selon Quintilien, celui qui par sa douceur s'efforce de plaire :

> « Il cherche à plaire par de riantes digressions, par le brillant des pensées, par l'élégance de la composition ; il coule doucement, semblable à une belle rivière […]. »
>
> *(Quintilien, De l'institution oratoire)*

Le style moyen est le plus spirituel et le plus stéréotypé, notamment dans ses comparaisons et images, puisqu'il refuse de choquer le lecteur.

■ Convenance et écart

Toutefois, cette tripartition axiologique (bas, moyen, sublime), importante dans la littérature classique, semble peu pertinente pour aborder la littérature moderne et contemporaine. Deux autres critères essentiels peuvent alors guider l'appréciation du style :

– le ***critère de convenance*** hérité de l'ancienne rhétorique, qui veut que l'expression soit la plus adéquate possible au sujet traité ;

– le ***critère d'écart*** par rapport au langage ordinaire, corollaire de la recherche esthétique, critère sans doute plus moderne et plus efficient pour la poésie que pour la prose. Ce critère est parfois contesté actuellement pour la notion de figure*.

Ces deux critères peuvent, dans l'idéal, se combiner, de sorte qu'un écrivain de génie trouve l'expression à la fois la plus originale (écart) et la plus congrue. Certaines métaphores, par exemple, apparaissent d'emblée à la fois insolites et pertinentes, comme celle qui définit la madeleine dans la plus célèbre des pages de M. Proust :

> « (un) petit coquillage de pâtisserie, si grassement sensuel sous son plissage sévère et dévot. »
>
> *(Du côté de chez Swann)*

Au demeurant, les moyens que le style met en œuvre sont infinis. Les figures dites « de style » n'en sont qu'une partie, peut-être la plus visible, mais non la plus importante. En fait, chaque mot choisi peut donner matière à un commentaire stylistique.

N.B. – Pour traiter de la parole rapportée, on parlera de discours direct, indirect et indirect libre plutôt que de style direct, indirect et indirect libre.*

– Le style **coupé** *désigne une écriture qui préfère la parataxe* à l'hypotaxe*.*

► DISCOURS ET RÉCIT, FIGURE, NIVEAUX DE LANGUE, PHRASE, RYTHME.

. Aristote, *La Poétique*, traduit par M. Magnien, Le Livre de poche, 1990 ; R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Le Seuil, 1963 ; J. Cohen, *Structure du langage poétique*, Flammarion, 1966 ; G. Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Le Livre de poche, 1992 ; Longin, *Traité du sublime*, traduit par Boileau, Œuvres, Paris, 1713 ; Quintilien, *De l'institution oratoire, Œuvres complètes*, trad. M.C.V. Ouizille, revu par M. Carpentier, Garnier, 1863.

SUSPENSION **(n.f.)**

On regroupe sous cette appellation les divers moyens syntaxiques par lesquels une information est renvoyée à la fin d'une phrase ou d'un ensemble quelconque, de manière à produire un effet d'attente.

« Un vieux renard, mais des plus fins,
Grand croqueur de poulets, grand preneur de lapins,
Sentant son renard d'une lieue,
Fut enfin au piège attrapé. »

(La Fontaine, « Le Renard ayant la queue coupée », Fables, V, 5)

Dans cet exemple, la suspension est due à la suite des appositions qui préparent et expliquent le « enfin » de la chute. Les présentateurs de music-hall connaissent bien les moyens de tenir les spectateurs en haleine, avec des discours tels que : « Voici enfin celui que vous attendez tous, le plus grand, celui qui…, celui que… : j'ai nommé… ». D'autres procédés peuvent créer un effet de suspension, tels que la digression*, les diverses formes de parenthèse et d'enchâssement (voir à tmèse*), ainsi que les séries de questions et autres accumulations. Dans une lettre célèbre, Madame de Sévigné, qui s'adresse à son cousin Coulanges pour lui annoncer le mariage du duc de Lauzun, prend plaisir à faire languir interminablement son destinataire avant de lui révéler le nom de l'heureuse élue. Nous n'en reproduisons qu'un extrait :

« M. de Lauzun épouse dimanche au Louvre, devinez qui ? Je vous le donne en quatre, je vous le donne en dix ; je vous le donne en cent. Mme de Coulanges dit : voilà qui est bien difficile à deviner ; c'est Mme de la Vallière. – Point du tout, Madame – C'est donc Mlle de Retz ? – Point du tout, vous êtes bien provinciale […]. Il faut donc à la fin vous le dire : il épouse, dimanche, au Louvre, avec la permission du Roi, Mademoiselle, Mademoiselle de… Mademoiselle… devinez le nom : il épouse Mademoiselle, ma foi ! par ma foi ! ma foi jurée ! Mademoiselle, la Grande Mademoiselle […]. »

(Madame de Sévigné, Lettres, à Paris, lundi 15 décembre 1670)

L'épistolière utilise ici les moyens les plus variés de la suspension : répétitions diverses (anaphores* et épanalepses* notamment), questions et dialogisme*.

► DIGRESSION, GRADATION, TMÈSE.

SYLLABE (n.f.)

La syllabe (du latin syllaba***, du grec*** sullambanein***, « rassembler ») est un groupe de phonèmes* prononcés en une seule émission de voix ; la syllabe française est vocalique : à chaque voyelle (excepté le*** e ***caduc) correspond par conséquent une syllabe :***

Lé-a : comprend deux syllabes.

fer-mer : comprend deux syllabes.

(la) **ferme :** n'en comprend qu'une.

Pour créer une syllabe, la consonne tend davantage à se rattacher à la voyelle qui la suit qu'à celle qui la précède. On distingue les syllabes ***ouvertes*** comme [me] et ***fermées*** comme [ferm]. La syllabe est fermée quand elle commence et s'achève par une consonne prononcée. La syllabation n'est pas limitée par le mot : des élisions et des liaisons conjoignent des phonèmes appartenant à des mots différents :

La classe émue se prononce : [la-cla-se-mu], soit quatre syllabes, dont une, [se], constituée de phonèmes appartenant à deux mots différents.

Quoique moins marqué que dans d'autres langues, il existe en français un accent* tonique. Celui-ci porte sur la dernière syllabe du mot ou du syntagme* :

chantér

■ Syllabes et rythme*

La syllabe est une unité fondamentale de la prosodie*, en poésie comme en prose. C'est en effet le nombre de syllabes qui définit le mètre* du vers* :

« Voi-ci -des -fruits, -des -fleurs, -des -feu-ille-s et- des- branches »

(Verlaine, « Green », Aquarelles)

Cet alexandrin compte 12 syllabes (la dernière étant en l'occurrence fermée).

La définition du rythme procède également de la répartition des accents toniques (de la mesure des groupes accentuels), aussi bien en poésie (détermination des coupes) qu'en prose :

« Voici des frúits,/ des fléurs,/ des féu/illes et des bránches »

4 2 2 4

Les accents toniques marquent les coupes, entre lesquelles le décompte syllabique détermine le rythme. Il en va de même en prose.

► ACCENT (TONIQUE), ARTICULATION, DIÉRÈSE, MÈTRE, PHONÈME, PÉRIODE, PROSODIE, SYNÉRÈSE, SYNTAGME, RYTHME, VERS.

SYLLEPSE (n.f.)

1. Procédé par lequel on accorde les termes non selon les règles grammaticales mais selon l'idée (*syllepse grammaticale*).

« […] Le hasard me fit voir ce couple d'amants trois ou quatre jours avant leur voyage. Jamais je n'avais vu deux personnes être si **contents** l'un de l'autre, et faire éclater plus d'amour. »

(Molière, Dom Juan, I, 2)

On devrait accorder normalement l'adjectif au féminin. Le masculin s'explique sans doute ici par la présence du mot « amants » dans la phrase précédente. Vaugelas admettait cette licence grammaticale comme une élégance, à condition qu'elle fût justifiée par le sens. L'accord en nombre peut également être sylleptique, lorsque Madame de Sévigné dit par exemple : « La noblesse de Rennes et de Vitré l'***ont*** élu malgré lui », la noblesse formant un tout et pouvant difficilement se diviser. On peut considérer dans ce cas qu'il y a une ellipse* (« et *celle de* Vitré »).

Lorsque la syllepse grammaticale n'est pas un procédé, elle peut n'être qu'un **solécisme** (faute de syntaxe) : « tout le monde ***sont*** là ».

2. Figure consistant à employer un même mot dans deux sens différents, le plus souvent un sens littéral et un sens figuré (*syllepse de sens *ou* oratoire*).

« Brûlé de plus de **feux** que je n'en allumai. »

(Racine, Andromaque, I, 4)

« Feux » renvoie à la fois au sens non figuré (les feux que Pyrrhus a allumés pour incendier Troie) et à son sens métaphorique (son amour pour Andromaque). Bien que la figure ait été décriée à cause de son caractère précieux, elle reste assez fréquente dans la poésie moderne :

« Voici les tableaux que j'ai faits et qui ce soir pendent aux murs

Ils m'ouvrent d'étranges **vues** sur moi-même qui me font penser à vous. »

(Cendrars, « Journal », Dix-neuf poèmes élastiques)

Le mot « vues » renvoie à l'image visuelle de la peinture (sens littéral), mais aussi à l'introspection psychologique (sens figuré).

*N.B. Fontanier (*Les Figures du discours*, 1821-1827) ne distingue pas la syllepse de sens de la* **diaphore** *(voir à* antanaclase **) et admet que cette figure puisse consister à employer deux fois le même terme dans une phrase, l'un devant être compris au sens figuré et l'autre au sens littéral. Exemple : «* Rome *n'est plus dans* Rome *».*

► ANTANACLASE, ÉTYMOLOGISME, POLYPTOTE.

SYNÉRÈSE (n.f.)

La synérèse est la réunion en une seule syllabe* de deux phonèmes* vocaliques contigus, normalement disjoints en deux syllabes.

« Voici l'ou**vrier**, l'art, la forge et la lime. »

(Cl. Marot, Épigrammes, XVII)

Pour ne pas déborder les dix syllabes de ce vers, on est obligé de réunir en une seule syllabe le groupe *-vrier*. C'était d'ailleurs la prononciation usuelle à l'époque de Marot.

La synérèse est symétrique de la diérèse*. Elle s'explique pareillement par l'évolution historique de la langue. Elle s'est imposée, notamment, pour les groupes de deux voyelles issues par diphtongaison d'une seule voyelle d'origine (ainsi m*ie*l, venant du latin m*e*l, ou p*ie*d, venant de p*e*dem). Elle a tendu à s'annexer progressivement les mots relevant normalement de la diérèse (voir ce mot).

La synérèse traduit la tendance naturelle de la langue à l'économie. Sa valeur stylistique est donc faible.

► DIÉRÈSE, SYLLABE.

SYNONYMIE (n.f.)

Similitude sémantique* entre deux mots appartenant à la même partie du discours : deux termes sont synonymes quand ils ont la même nature grammaticale et le même sémème* entendu comme ensemble de sèmes (unités grammaticales de signification).

mère et **maman** peuvent être considérés comme synonymes.

Dans un énoncé* on peut substituer l'un à l'autre sans changement de sens :

J'ai vu ta mère / j'ai vu ta maman.

Toutefois, même si les deux substantifs ont le même référent*, l'usage de l'un ou de l'autre n'est pas indifférent, car leurs connotations* ne sont pas les mêmes.

■ La synonymie véritable existe-t-elle ?

Deux signifiants* distincts peuvent-ils avoir le même signifié* ? Il est difficile de l'admettre. Il semble, au contraire, qu'on ne puisse changer

un signifiant sans modifier, si peu que ce soit, le signifié : dits par un adulte à un autre adulte, les deux énoncés suivants n'auront pas la même signification, et ne seront donc pas strictement synonymes :

Tu l'aimes, ta mère. / Tu l'aimes, ta maman.

Si le premier paraît neutre, le deuxième se charge aisément d'une intention tendre ou moqueuse ; la connotation* du second terme (« maman ») affecte le signifié, ce qui le distingue du premier (« mère »). Deux véritables synonymes devraient être substituables l'un à l'autre quel que soit le contexte : la synonymie au sens strict est très rare, voire improbable.

■ La synonymie au sens large

Elle désigne une relation spécifique entre deux termes qui ont un nombre important de sèmes communs (sans partager l'ensemble de leurs sèmes). Ces synonymes imparfaits, qu'on peut appeler « parasynonymes », aident à discerner les connotations et à analyser les changements de niveau de langue* :

Gifle et **soufflet** sont des parasynonymes

le premier relevant d'un niveau de langue courant, le second appartenant à un niveau de langue soutenu, littéraire. La juste utilisation de (para)synonymes révèle toute la richesse de la langue d'un écrivain.

■ Synonymie et figures de rhétorique

Les redondances (voir à pléonasme et redondance*) participent de la synonymie (entendue au sens large) ; dans les deux cas, la synonymie conduit *ipso facto* à percevoir la nuance distinguant les deux signifiés, c'est-à-dire à dissocier les synonymes pour montrer en quoi ils sont aussi partiellement des antonymes, conformément à la notion d'oppositivité du signe linguistique (selon Saussure, un signe s'oppose à tous les autres signes d'un système, ce qui rend la synonymie toujours caduque) :

« La justice qui est en l'un des partis, elle n'y est que pour ornement et couverture […] elle y est comme dans la bouche de l'avocat, non comme dans le cœur et affection de la partie. »

(Montaigne, Essais, II, 12)

« Ornement et couverture », comme « cœur et affection », sont des redondances. Aussi faut-il montrer en quoi ces quasi-synonymes s'opposent pour enrichir le sens (le « cœur » regroupe toutes les énergies vitales, ce qui le distingue de l'« affection », terme plus spécialisé ; l'« ornement » ajoute à la volonté d'occulter, que signifie « couverture », une joliesse trompeuse).

► ANTONYMIE, CHAMP SÉMANTIQUE, CONNOTATION ET DÉNOTATION, NIVEAUX DE LANGUE, PLÉONASME ET REDONDANCE, SÉMANTIQUE, SÈME ET SÉMÈME.

. J. Picoche, *Précis de lexicologie française*, Nathan, 1977.

T

Tautologie (n.f.)

Vice d'expression par lequel un prédicat n'ajoute aucune information au sujet auquel il se rapporte.

« M. Martin.– Le plafond est en haut, le plancher est en bas.

Mme Smith.– Quand je dis oui, c'est une façon de parler. […]

M. Martin.– On ne fait pas briller ses lunettes avec du cirage noir.

Mme Smith.– Oui, mais avec de l'argent on peut acheter tout ce qu'on veut. »

(Ionesco, La Cantatrice chauve, scène 11)

Tous ces exemples présentent des vérités d'évidence formellement déguisées en jugements valides, porteurs d'informations. La figure est en cela diamétralement opposée au paradoxe*. Elle peut aller jusqu'à l'*identité*, raisonnement de type $a = a$, lorsqu'on dit par exemple : « les affaires sont les affaires ».

■ La fausse tautologie

Mis à part les effets comiques créés par la tautologie dans le théâtre de l'absurde, on peut difficilement attribuer une grande valeur littéraire à ce procédé en tant que tel. Néanmoins, il prend un certain intérêt dès lors qu'on peut en dépasser le sens littéral. C'est le cas de l'aphorisme (encore assez banal) cité plus haut, qui signifie : « les affaires sont difficiles ou doivent être âprement menées, par définition ». De même, dire que « sans les ouvriers il n'y aurait pas d'usines » est une manière de faire comprendre que, contrairement à ce que penseraient certains, la classe ouvrière joue un rôle essentiel dans la vie économique. Dans la

littérature, la fausse tautologie, quand elle n'est pas un cliché*, peut se révéler comme une assertion vigoureuse :

« Quand je danse, je danse ; quand je dors, je dors. »

(Montaigne, Essais, III, 13, « De l'expérience »)

De même, une tautologie perd son caractère fautif lorsque le contexte fournit des renseignements pour l'éclairer. On peut l'appeler *tautologie motivée* :

« [Descartes] créa un monde, il fit l'homme à sa mode, et on dit avec raison que l'homme de Descartes **n'est en effet que celui de Descartes, fort éloigné de l'homme véritable.** »

(Voltaire, Lettres philosophiques, XIV, « Sur Descartes et Newton »)

N.B. À la différence de la tautologie, le **truisme,** *ou* **lapalissade,** *est la formulation d'une vérité d'évidence qui ne prend pas nécessairement l'apparence d'un jugement fondé sur un système prédicatif.*

► OXYMORE, PARADOXE.

THÈME (n.m.)

Sujet d'un énoncé, renvoyant souterrainement à la « vision du monde » de l'écrivain pour la critique dite « thématique ».

■ Justification de la notion

Issu du grec *théma* (terme de rhétorique signifiant « ce qu'on pose », c'est-à-dire une thèse que l'on défend dans une argumentation), le mot a été repris au XX^e^ siècle par la critique dite « thématique ». Il tente d'éclairer la question de savoir ce dont parle l'écrivain. Question simple, mais qui appelle une réponse complexe.

À un premier niveau de lecture, le « thème » d'un paragraphe ou d'un poème est facile à déterminer : il coïncide avec le propos explicite de l'écrivain. Mais l'analyse littéraire montre que le « sujet » traité peut être,

en dépit des évidences, moins apparent. Lorsque Apollinaire écrit : « Sous le pont Mirabeau coule la Seine », son thème (la fuite du temps, la fugacité ou la permanence de l'amour…) va bien au-delà du simple constat auquel semble se réduire ce vers.

Dans cette acception de sens profond, à la fois marqué et masqué par le contenu littéral du texte, un thème peut être :

– *propre à une époque* et/ou *un genre* (la passion, la politique, dans la tragédie classique ; la ville, l'ascension sociale, la misère, dans le roman du XIX^e^ siècle, par exemple) ;

– *propre à un écrivain* (le thème de la culpabilité et de l'innocence chez Rousseau, le thème du bonheur chez Stendhal, les thèmes du départ et de la dérision chez Henri Michaux, par exemple).

C'est dans cette dernière valeur, individuelle, que la notion est employée par la critique dite « thématique ». Le thème est, pour J.-P. Richard, « un principe d'organisation, un schème ou un objet fixe autour duquel aurait tendance à se constituer et à se déployer un monde ».

■ Éléments de définition

Un thème peut être défini ainsi :

– il appartient à la fois au monde réel et au monde littéral (celui du texte où il se marque, par exemple, par des mots qui se répètent) ;

– il a une valeur structurante dans la vision du monde de l'écrivain et l'organisation du texte ;

– il dévoile un « être-au-monde » : une relation originelle de la sensibilité à l'univers qui l'entoure.

Ainsi entendue, la notion de thème a un statut ambigu : à la fois élément de forme et élément de sens, elle tente de dépasser cette distinction traditionnelle de l'analyse littéraire au profit d'une conception unitaire et spirituelle de la littérature. En dehors de son sens premier de sujet explicite d'un énoncé, l'emploi de ce terme nécessite donc une

maîtrise des présupposés et méthodes de la critique « thématique » (voir la bibliographie).

N.B. Dans une analyse « thématique », le **motif** *renvoie à une unité de sens inférieure au thème. On dira par exemple que, chez tel écrivain, le motif de l'eau s'inscrit dans le thème de la mobilité. Le motif est donc généralement plus concret que le thème.*

. G. Bachelard, *L'Eau et les rêves*, Corti, 1942 ; D. Bergez *et al*., *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire,* Bordas, 1990, rééd. Armand Colin, 2005 ; J.-P. Richard, *Poésie et profondeur*, Le Seuil, 1955 ; J. Starobinski, *La Relation critique, L'Œil vivant*, II, Gallimard, 1970.

THÈME (n.m.) et *PRÉDICAT* (n.m.)

Dans un énoncé*, le* thème *est l'objet de l'acte d'énonciation* sur lequel on donne une information (ce dont on parle) ; le* prédicat *(ou propos) est l'information proprement dite, ce que l'on dit à propos du thème.

Qu'il est beau, cet enfant !

Cette phrase exclamative est constituée de deux éléments (**dirhème**) :

– le thème est « cet enfant » ;

– le prédicat est « Qu'il est beau ».

Cette dichotomie reprend celle que la grammaire de Port-Royal, au XVII[e] siècle, établissait entre « sujet » et « prédicat » ; elle est fondée sur la logique de l'organisation de la phrase*****.

Cet enfant joue.

Cet enfant : sujet ou thème / **joue :** prédicat.

■ Difficultés de désignation

Distinguer le thème du prédicat n'est pas toujours aisé :

Cet enfant joue à la balle.

Le thème est-il : *Cet enfant* (l'information donnée : *joue à la balle*), ou *Cet enfant joue* (l'information donnée ou prédicat étant : *à la balle)* ? L'examen du contexte pourra aider à délimiter le prédicat : si l'on sait déjà que l'enfant joue, on en déduira que l'information nouvelle (le prédicat) est ce à quoi il joue *(à la balle).* À l'oral, l'intonation aide à repérer le prédicat, marqué par un accent contrastif.

■ Thème, prédicat et ordre des mots

L'ordre des mots permet de mettre en relief le thème dans une phrase segmentée :

« […] et, restituant le dessein antérieur, **ma visite**, je la nomme une révision. »

(P. Claudel, Connaissance de l'Est, 1895-1900)

En régressant à gauche dans la phrase, le thème « ma visite » est détaché et souligné.

La mise en relief du prédicat ou propos s'opère par un procédé parfois dénommé « mise en propos » ou « focalisation » :

« C'est **le diable** qui tient les fils qui nous remuent. »

(Baudelaire, « Au lecteur », Les Fleurs du mal)

Le présentatif donne la première place au prédicat : « le diable » pour accentuer la provocation que constitue cette affirmation.

N.B. – Bien qu'ils apparaissent synonymes, mieux vaut, pour plus de pertinence, réserver le terme « prédicat » à une approche de type logique, et « propos » à une étude qui prend en compte l'acte d'inondation.

– « Thème » désigne aussi le comparé, par opposition au comparant, ou « phore » (voir à personnification).*

► ÉNONCÉ ET ÉNONCIATION, MODALITÉS, PHRASE.

TMÈSE (n.f.)

Séparation forcée, par intercalation, de deux parties d'un mot composé ou d'un syntagme* que l'usage ne dissocierait pas.

« **Quelle**, et si fine, et si mortelle,
Que soit ta pointe, blonde abeille,
Je n'ai, sur ma tendre corbeille,
Jeté qu'un songe de dentelle. »

(Valéry, « L'Abeille », Charmes)

Ici la dissociation entre « Quelle » et « Que » est inattendue. La grammaire exigerait une formulation telle que : « quelle que soit ta pointe… » ou « quelque fine et mortelle que soit ta pointe ». Mais par ce procédé d'anticipation, l'auteur met en relief les deux adjectifs antéposés par rapport au substantif déterminé. Ce procédé se distingue de l'hyperbate* en ce qu'il intercale un syntagme au lieu de le rejeter à la fin ; mais les deux concourent au même but de mise en valeur. Plus courante dans les langues anciennes, la tmèse est d'un usage très recherché en français. C'est pourquoi on la trouve plus fréquemment dans la poésie.

■ Formes atténuées de la tmèse

Il arrive plus couramment qu'un mot, un syntagme ou même une courte phrase viennent dissocier deux éléments syntaxiquement séparables. On appelle plutôt ce procédé un **enchâssement**. Dans le premier exemple, il s'agit d'une proposition indépendante incise à valeur de parenthèse (voir digression*) ; dans le second d'une interjection :

« Ses maîtres, **il allait en classe**, étaient contents. »

(Hugo, « Souvenir de la nuit du 4 », Châtiments, II, 3)

« Las ! voyez comme en peu d'espace,
Mignonne, elle a dessus la place,
Las ! las ! ses beautés laissé choir ! »

(Ronsard, « Mignonne, allons voir si la rose... », Odes)

On réserve en principe le terme *trajectio* (ou *trajection*) à la dissociation entre un verbe et un adverbe qui en précise le sens. Exemple : « il est arrivé, *je le crains*, un peu tard. »

N.B. Le terme d'enchâssement peut désigner aussi l'insertion d'un récit dans un autre (voir digression).*

► DIGRESSION, HYPERBATE, SUSPENSION.

TRIMÈTRE (n.m.) et *TÉTRAMÈTRE* (n.m.)

Le* trimètre *est un dodécasyllabe organisé en 3 mesures de 4 syllabes.

Le* tétramètre *est la forme classique du dodécasyllabe, organisé en 4 mesures (2 hémistiches*, comportant chacun 2 groupes rythmiques).

Exemple de ***trimètre*** :

« Toujours aimer,/ toujours souffrir,/ toujours mourir »

(Corneille, Suréna)

Exemple de ***tétramètre*** **:**

« J'ai fait/ ce que j'ai dû// je fais/ ce que je dois »

(Corneille, Le Cid)

Le trimètre a été largement utilisé par la poésie romantique, soucieuse d'introduire un mouvement (ce qui est une des caractéristiques du rythme ternaire) dans le rythme binaire, et par là stable, de l'alexandrin. Cette valeur dynamique est manifeste dans ce vers de Baudelaire :

« Tu fais l'effet / d'un beau vaisseau / qui prend le large. »

(Les Fleurs du mal)

Le tétramètre est à l'inverse la forme canonique de l'alexandrin classique : fortement articulé par la césure*, doublement binaire – puisque chacun des deux hémistiches égaux est divisé en deux mesures (qui peuvent être inégales) – il correspond au modèle de la phrase* circonflexe, divisée en protase* et apodose*.

Sa vogue au XVII^e^ siècle (dans la poésie comme au théâtre) renvoie à l'idéal classique d'un discours organisé, visiblement charpenté, ordonnant le réel par le pouvoir de l'esprit. Sa valeur stylistique est particulièrement apparente lorsqu'elle joue *a contrario* du thème développé. Ainsi dans ces deux vers de Malherbe :

« N'espérons plus, / mon âme, // aux prome/sses du monde ; Sa lumière / est un verre, // et sa faveur / une onde »

(« Paraphrase ; du Psaume CXLV »)

Ici, l'inconstance du monde est verbalement structurée, et comme maîtrisée par le rythme régulier du tétramètre – accentué par l'effet stabilisateur du chiasme* dans la disposition des mesures rythmiques : 4/2 - 3/3 - 3/3 - 4/2.

► CÉSURE, MÈTRE, VERS.

V

Vers (n.m.)

On peut définir un vers comme un segment d'expression typographiquement détaché. Le vers français est traditionnellement caractérisé par sa longueur (calculée en nombre de syllabes*), son accentuation* et la présence finale d'une rime*.

■ Les éléments de définition du vers

Le détachement typographique – Il rappelle l'étymologie du mot vers (du latin *versus*, participe passé du verbe *vertere*, « tourner »). Littéralement, le vers fait donc retour, alors que la prose est continue. Francis Jammes, décrivant à l'adresse du poète Viélé-Griffin le vol des oiseaux dans le ciel, y voit une image de ce retour continuel :

« […] les grues, dont la barre a un crochet,
Feront leurs cris rouillés, et une remplacée
Par une autre, à la queue, ira fendre la tête.
Viélé-Griffin, c'est ainsi que l'on est poète. »

(« Voici les mois d'automne... », De l'Angélus de l'aube à l'Angélus du soir)

Les formes « irrégulières » du vers (vers libéré, vers libre, verset, voir ci-dessous), qui n'obéissent pas aux autres critères de définition (longueur et accentuation prédéterminées, retour de la rime), ne peuvent être identifiées que par ce détachement d'un segment, qui interrompt momentanément la continuité du discours.

La longueur – Dans la poésie latine, les vers étaient composés de pieds*, groupant des syllabes de durées différentes. La perception de ces différences ayant progressivement disparu dans la transition du latin au

français, l'unité de mesure est devenue la syllabe. Le vers français se distingue donc aussi bien des vers quantitatifs, comme le vers latin, que des vers accentuels (comme dans les littératures anglaise et allemande), fondés sur un nombre déterminé d'accents.

Le compte des syllabes met en jeu les questions du *e* caduc (voir à aphérèse, apocope et syncope*), et éventuellement des diérèses* et synérèses* (voir ces mots).

C'est du nombre de syllabes qui les composent que les vers tirent leur nom : **dissyllabe** (2 syllabes), **trisyllabe** (3), **tétrasyllabe** (4), **pentasyllabe** (5), **hexasyllabe** (6), **heptasyllabe** (7), **octosyllabe** (8), **ennéasyllabe** (9), **décasyllabe** (10), **hendécasyllabe** (11), **dodécasyllabe** (12), appelé aussi **alexandrin** du fait de son emploi, au Moyen Âge, dans le *Roman d'Alexandre.*

Ces vers ont été différemment employés au cours de l'histoire. Par exemple le décasyllabe, très utilisé au Moyen Âge, notamment dans la poésie lyrique, a été considéré comme le vers noble, « héroïque », jusqu'au milieu du XVI^e^ siècle, époque à laquelle Ronsard lui préféra l'alexandrin. Celui-ci sera le vers obligé de la tragédie classique et de la grande poésie romantique. Pour contrebattre sa cadence* majestueuse, des poètes du XIX^e^ siècle auront tendance à lui substituer des vers plus courts, et même impairs.

D'une manière générale, le choix d'un type de vers, en accord ou en discordance avec les habitudes du temps, est toujours significatif d'une intention littéraire.

L'accentuation – Typographiquement et phonétiquement, le vers se présente comme une unité. Il bénéficie donc d'un accent de fin de groupe sur la dernière syllabe prononcée. De plus, sa longueur nécessite généralement (au-delà de 8 syllabes) un accent intermédiaire suivi d'une césure*, où la voix pourra se poser. À travers l'histoire, cet accent s'est stabilisé à une place fixe :

– sur la 4^e^ ou la 6^e^ syllabe du décasyllabe :

« Le mur fléchít // sous le noir bataillón »

(Hugo, « Les Djinn », Les Orientales)

– sur la 6e syllabe d'un alexandrin :

« La grandeur des Romaíns, // la pourpre des Césárs »

(Racine, Bérénice)

Les vers se sont ainsi historiquement constitués comme de véritables moules accentuels, imposant au poète une scansion métrique* obligée. C'est de la discordance entre ce rythme métrique et le rythme syntaxique que le poète tire les effets du rejet*, du contre-rejet* et de l'enjambement* (voir aussi l'article césure*).

La rime (voir ce mot) – En dehors de sa valeur expressive et poétique, la rime permet de marquer la fin du vers : le segment que représente celui-ci s'achève phonétiquement avec le retour d'un même groupe de phonèmes*.

■ Débats autour de la nature du vers

Pourquoi le vers ? La question engage sa nature et ses fonctions. Voici quelques réponses possibles :

Le vers comme procédé mnémotechnique – Universellement répandu dans les littératures « primitives », de transmission orale, le vers permet la mémorisation des textes grâce au cadre rythmique et phonétique qu'il représente. Il rejoint par là la fonction incantatoire des textes religieux. Et sa forme confirme la relation entre poésie et mémoire, qui remonte à l'Antiquité : dans la mythologie, les Muses (divinités inspiratrices des poètes) étaient filles de Mnémosyne, déesse de la Mémoire.

Le vers et la « fonction* poétique » – La fonction poétique, définie par le linguiste R. Jakobson, prédomine dans la poésie, mais est aussi présente dans tout acte d'expression. Elle se caractérise par « la visée du message en tant que tel » : grâce à des procédés de répétition, parallélisme, symétrie, etc., le locuteur révèle la matérialité factuelle de la langue. Le vers s'inscrit naturellement dans cette perspective : tous *ses* critères de définition (voir ci-dessus) relèvent du principe de la répétition et imposent à la conscience l'acte de langage pour ce qu'il est, dans son artificialité.

Le vers comme langage « originel » – Le vers est parfois perçu, à l'inverse, comme une expression authentique, primitive, antérieure au codage rationnel et conceptuel du discours. C'est le point de vue de Paul Claudel :

> « On ne pense pas d'une manière continue, pas davantage qu'on ne sent d'une manière continue. La pensée bat comme la cervelle et le cœur […]. Tel est le vers essentiel et primordial, l'élément premier du langage, antérieur aux mots eux-mêmes : une idée isolée par du blanc. »
>
> *(Réflexions sur la poésie)*

La segmentation opérée par le vers est ici perçue selon un modèle physiologique, qui garantit son authenticité psychique : le vers traduit la pensée à l'état naissant.

L'idée de retour à l'origine, inscrite dans le latin *versus*, trouve alors de nouveaux fondements : non plus seulement typographique mais psychique ou métaphysique. Le philosophe Martin Heidegger se placera dans cette voie en affirmant, *via* Hölderlin, que la poésie est un « faire habiter » originel.

■ Les vers « irréguliers »

On désigne ainsi les vers qui ne respectent pas, en partie ou en totalité, les critères de définition qu'on a vus ci-dessus.

Le vers libéré – Il a été employé par les poètes symbolistes. Il obéit globalement aux contraintes du vers traditionnel (longueur fixe, échos phoniques en fin de vers), mais remplace la rime par l'assonance*, et ne respecte ni le moule accentuel légué par l'histoire, ni les « règles » (celle du *e* caduc notamment) pour le compte des syllabes. Il s'agit d'une forme intermédiaire entre le vers classique et le vers libre.

Le vers libre – Déjà en germe chez Hugo, Verlaine et Rimbaud, il est né dans les années 1880 du désir d'abolir la contrainte métrique (l'exigence d'une longueur fixe et identifiable) qui pesait sur le vers, pour donner à l'expression poétique une souplesse qui l'accorde aux

mouvements de la sensibilité. Le vers libre ne s'astreint ni à l'obligation de la rime, ni à une longueur invariable ; il n'a pas d'accents prédéterminés ; il ne conserve du vers que le principe de segmentation qui l'isole typographiquement. Ainsi dans ce poème de Paul Éluard :

« Un visage à la fin du jour
Un berceau dans les feuilles mortes du jour
Un bouquet de pluie nue
Tout soleil caché
[…] »

(« Belle et ressemblante », La Vie immédiate)

Ici pas de longueur uniforme, pas de système commun d'accentuation. Des éléments de structuration apparaissent bien (anaphores* en début de vers ; rime créée par la répétition de « jour »), mais ils ne procèdent d'aucune règle préalable.

Les vers mêlés – L'expression désigne un mélange de vers réguliers de nature différente, dont le groupement ne correspond à aucun ordre connu ou identifiable. On en trouve beaucoup d'exemples chez La Fontaine, qui combine souvent des vers de 7, 8 et 12 syllabes en dehors de tout esprit de système.

Le verset – Le mot désigne d'abord chacun des paragraphes qui composent le texte de la Bible. Dans l'histoire récente de la poésie française, il désigne un segment d'expression qui dépasse la longueur habituelle du vers mais obéit au même principe de retour. Ainsi dans ce passage de Paul Claudel :

« J'ai dit les Nymphes nourricières ; celles qui ne parlent point et qui ne se font point voir ; j'ai dit les Muses respiratrices, et maintenant je dirai les Muses inspirées.

Car le poète pareil à un instrument où l'on souffle

Entre sa cervelle et ses narines pour une conception pareille à l'acide conscience de l'odeur,

N'ouvre pas autrement que le petit oiseau son âme »

(La Cantate à trois voix)

Le verset obéit ici à une logique « pneumatique » (respiratoire) ; il se fonde sur la conjonction rêvée entre le sens, le corps (ici le souffle), et la scansion accentuelle.

N.B. – Le **vers blanc** *est une expression qui, dans un texte non versifié, rappelle, par sa longueur et la disposition des accents, la cadence reconnaissable du vers traditionnel :*

« […] la naissance n'est rien où la vertu n'est pas »

(Dom Juan, IV, 4)

Ce vers blanc, placé par Molière dans la bouche de Dom Louis, le père du séducteur, apporte à l'argumentation toute l'autorité du registre héroïque que rappelle la scansion de l'alexandrin.

– Lorsque, dans un dialogue théâtral, chaque réplique ne compte qu'un vers, on parle de **stichomythie.** *On a pris l'habitude d'utiliser ce terme aussi pour un dialogue par hémistiches.*

– On ne confondra pas vers et mètre (ce dernier terme désignant sa longueur, en nombre de syllabes).*

– L'évaluation du rapport entre vers et poésie est délicate, car ces termes ne se correspondent qu'en partie : d'une part, une expression versifiée peut ne pas être donnée comme relevant du genre/poétique (par exemple au théâtre) ; d'autre part, la poésie, notamment depuis le XIX^e^ *siècle et l'avènement du poème en prose, n'use plus systématiquement du vers.*

► ACCENT, CÉSURE, CONTRE-REJET, DIÉRÈSE, ENJAMBEMENT, HÉMISTICHE, MÈTRE, PIED, REJET, RIME, STROPHE, SYNÉRÈSE, TRIMÈTRE ET TÉTRAMÈTRE.

. M. Aquien, *Dictionnaire de poétique*, Le Livre de poche, 1993 ; P. Claudel, *Réflexions sur la poésie*, Gallimard, 1953 ; M. Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. française, Gallimard, 1958 ; R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, éd. de Minuit, 1963, et *Huit questions de poétique*, Le Seuil, 1977 ; J. Mazaleyrat, *Éléments de métrique française*, A. Colin, 1974 ; H. Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, PUF, 1961.

Z

ZEUGME, *ZEUGMA* (n.m.)

Cette figure est la réunion de deux ou plusieurs termes, ou membres d'une phrase, au moyen d'un élément commun non répété et au prix d'une certaine incohérence grammaticale ou sémantique.

■ Le zeugme proprement dit, figure grammaticale

On peut distinguer deux formes principales :

Les zeugmes liés à l'ellipse* (problèmes du genre et du nombre) – Voici un exemple dans lequel un verbe (participe passé) sous-entendu n'est pas accordé en genre aux autres :

« Ses peuples, sous son règne, ont oublié leurs pertes :
De leurs troupeaux féconds, leurs plaines sont couvertes,
Les guérêts de leurs blés, les mers de leurs vaisseaux. »

(Voltaire, La Henriade, chant I)

En effet, « couvertes », adjectif accordé au féminin, ne peut s'appliquer à « guérêts ».

Le défaut d'accord en nombre peut aussi provoquer un zeugme :

« La foudre est mon canon, **les Destins mes soldats.** »

(Corneille, L'Illusion comique, II, 2)

Ici, l'ellipse du verbe dissimule une incompatibilité grammaticale entre singulier et pluriel. On devrait dire : « les Destins *sont* mes soldats. »

Les zeugmes syntaxiques – Ils consistent à réunir deux constructions incompatibles sans l'aide nécessaire d'une ellipse. Certains sont des fautes de grammaire, comme la phrase « je redoute et je m'attends *à* une mauvaise nouvelle » (impossibilité de cumuler les constructions

transitives directe et indirecte). D'autres étaient tolérés dans la langue classique ; il s'agit notamment de la réunion dans une même fonction grammaticale d'un nom et d'une subordonnée :

« Ah ! savez-vous **le crime** et **qui vous a trahie** ? »

(Racine, Iphigénie, I, 4)

■ L'attelage

Cette figure est souvent rapprochée du zeugme et même confondue avec lui, ne serait-ce qu'à cause de l'étymologie (*zeugma* en grec signifie « lien, joug »). Mais elle ne s'applique pas à des liens grammaticaux et, si elle repose sur des constructions, elle n'en reste pas moins une figure de sens. C'est pourquoi on l'appelle parfois *zeugme sémantique.* Il peut s'agir d'ajouter un terme à une expression stéréotypée ou à un cliché* pour lui redonner de la vigueur ou même en modifier le sens, si l'on dit par exemple « un cadre *et un magasinier* dynamiques » ou « un cadeau *et un potage* empoisonnés ». On peut également associer un terme concret à un terme abstrait de manière tout aussi originale, comme dans ce vers célèbre de Hugo :

« Vêtu de **probité** candide et de **lin** blanc. »

(« Booz endormi », La Légende des siècles)

► ELLIPSE.

Annexes

Alphabet phonétique international

■ *voyelle*

voyelles orales (prononcées avec la bouche)
[i] l**i**re, l**y**s
[e] l**es**, d**é**
[ɛ] m**è**re, l**ai**t
[a] p**a**tte, l**a**
[a] l**a**s, p**â**te
[ɔ] m**o**rt, d**o**nner
[o] m**o**t, g**au**che
[u] gen**ou**, s**ou**
[y] r**u**e, s**u**
[ø] p**eu**, d**eu**x
[œ] p**eu**r, h**eu**re
[ə] l**e**, s**e**

voyelles nasales (prononcées avec le nez)
[ɛ] pl**ein**, d**ain**
[œ] br**un**, parf**um**
[a] s**an**s, v**en**t
[ɔ] s**om**bre, s**on**

■ *consonnes*

[p] **p**ain, soupe
[b] **b**on, ro**b**e
[t] **t**a, vi**t**e
[d] **d**ur, ai**d**e
[k] **c**olle, **qu**art
[g] ba**gu**e, **g**ant
[f] f**eu**, **ph**armacie
[v] **v**oix, **w**agon
[s] **s**on, na**t**ion
[z] **z**éro, tisane
[ʃ] **ch**at, **ch**oix
[3] **j**our, **g**ilet
[m] **m**er, **m**a
[n] to**nn**e, **n**i
[ɲ] li**gn**e, a**gn**eau
[1] **l**ire, **l**oi
[r] **r**oi, **v**enir
[ŋ] park**ing**, camp**ing**

■ *semi-consonnes*

[j] pa**ill**e, l**i**eu [w] **oui**, **w**att

Bibliographie générale

Sont ici répertoriés les principaux titres de référence cités dans le cours de cet ouvrage, et couvrant les différents champs de l'analyse littéraire (rhétorique, linguistique, stylistique, notions de critique et d'analyse des genres).

Rhétorique et figures

Dumarsais C.

Des Tropes ou des différents sens, 1730, éd. F. Douay-Soublin, Flammarion, 1988.

Dupriez B.

Gradus, les Procédés littéraires (dictionnaire), UGE, « 10/18 », 1984.

Fontanier P.

Les Figures du discours, 1821-1827, éd. G. Genette, Flammarion, 1968.

Groupe Mu

Rhétorique générale, Larousse, 1970 ; Le Seuil, « Points », 1982. *Rhétorique de la poésie*, Complexe, 1977 ; Le Seuil, « Points », 1990.

Kibedi-Varga A.

Rhétorique et littérature, Didier, 1970.

Klinkenberg J.-M.

Le Sens rhétorique, Essais de sémantique littéraire, Toronto, GREF ; Bruxelles, Les Éperonniers, 1990.

Lausberg H.

Handbuch der literarischen Rhetorik, Munich, Max Hueber, 1960.

Le Guern M.

Sémantique de la métaphore et de la métonymie, Larousse, 1973.

Molinié G.

Dictionnaire de rhétorique, Hachette, Le Livre de poche, 1992.

Morier H.

Dictionnaire de poétique et de rhétorique, PUF, 1961.

Perelman C. et Olbrechts-Tyteca

Traité de l'argumentation, PUF, 1958 ; éditions de l'université de Bruxelles, 1988.

Reboul O.

Introduction à la rhétorique, PUF, 1991.

Ricœur P.

La Métaphore vive, Le Seuil, 1975.

Robrieux J.-J.

Rhétorique et argumentation, Nathan, 2000, rééd. A. Colin, 2010.

Suhamy H.

Les Figures de style, PUF, « Que sais-je ? », 4e édition, 1990.

Tamba-Mecz I.

Le Sens figuré, PUF, 1981.

Linguistique

Austin J.-L.

Quand dire c'est faire, Le Seuil, 1970.

Benveniste É.

Problèmes de linguistique générale, I et II, Gallimard, 1966 et 1974, réédités dans la collection « Tel ».

Chomsky N.

Le Langage et la pensée, Payot, 1970.

Fuchs C., Le Goffic P.

Initiation aux problèmes des linguistiques contemporaines, Hachette, 1977.

DUCROT O.
Dire et ne pas dire, Hermann, collection « Savoir », 1972.
Le Dire et le Dit, Minuit, 1984.
JAKOBSON R.
Essais de linguistique générale, I et II, Minuit, 1971.
JAUBERT A.
La Lecture pragmatique, Hachette supérieur, 1990.
KERBRAT-ORECCHIONI C.
De la subjectivité dans le langage, A. Colin, 1980.
LÉROT J.
Précis de linguistique générale, Minuit, 1993.
MAINGUENEAU D.
Approche de l'énonciation en linguistique française, Hachette, 1981.
MARTINET A.
Éléments de linguistique générale, A. Colin, 1960.
SAUSSURE F. DE
Cours de linguistique générale, Payot, 1916.

Grammaire et linguistique françaises

ARRIVÉ M., GADET F. ET GALMICHE M.
La Grammaire d'aujourd'hui, Flammarion, 1986.
BECHADE H.
Syntaxe du français moderne et contemporain, PUF, 1986.
Bonnard H.
Code du français courant, Magnard, 1981.
BRUNOT F.
La Pensée et la langue, Masson, 1922.
GUILLAUME G.

Langage et science du langage, Presses de l'université de Laval et Nizet, 1973.

GREVISSE M.

Le Bon usage, Duculot, 1936.

MOIGNET G.

Systématique de la langue française, Klincksieck, 1981.

POPIN J.

Précis de grammaire fonctionnelle du français, Nathan, coll. « 128 », 1993.

Riegel M., Pellat J.-C. et Rioul R.

Grammaire méthodique du français, PUF, 1994.

SOUTET O.

La Syntaxe du français, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1989.

WAGNER R-L. ET PINCHON J.

Grammaire du français classique et moderne, Hachette, 1962.

Lexicologie et sémantique

CHOMSKY N.

Questions de sémantique, Le Seuil, 1975.

GREIMAS A.-J.

Sémantique structurale, Larousse, 1966.

PICOCHE J.

Précis de lexicologie française, Nathan, 1977.

Phonétique

CARTON F.

Introduction à la phonétique du français, Bordas, 1974.

LÉON P.

La Prononciation du français standard, Didier, 1964.

Malmberg B.

La Phonétique, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1954.

Martin R.

Pour une logique du sens, PUF, coll. « Linguistique nouvelle », 1983.

Stylistique

Cressot M.

Le Style et ses techniques, PUF, 1980.

Deloffre F.

Stylistique et poétique françaises, SEDES, 1974.

de Boissieu J.-L. et Garagnon A.-M.

Commentaires stylistiques, SEDES, 1987.

Fromilhague C. et Sancier A.

Introduction à l'analyse stylistique, Dunod, 1991, rééd. A. Colin, 2004.

Gardes-Tamine J.

La Stylistique, A. Colin, collection « Cursus », 1992.

Mazaleyrat J. et Molinié G.

Vocabulaire de la stylistique, PUF, 1989.

Molinié G.

Éléments de stylistique française, PUF, 1986.

Morel M.-A., Petiot G. et Eluerd R.

La Stylistique aux concours, Champion, 1992.

Notions de critique et d'analyse des genres

Aquien M.

Dictionnaire de poétique, Le Livre de poche, 1993.

BARTHES R. ET AL.

Poétique du récit, Le Seuil, 1977.

BERGEZ D. ET AL.

Méthodes critiques pour l'analyse littéraire, Bordas 1990, rééd. A. Colin, 2005.

BRECHT B.

Écrits sur le théâtre, t. 1 et 2, L'Arche, 1972.

GENETTE G.

Figures III, Le Seuil, 1972.

Palimpsestes, Le Seuil, 1982.

JAKOBSON R.

Huit questions de poétique, Le Seuil, 1977.

JAUSS H.-R.

Pour une esthétique de la réception, trad. française, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1978.

KRISTEVA J.

Sèméiotikè, Le Seuil, 1969.

MAZALEYRAT J.

Éléments de métrique française, A. Colin, 1974.

MORIER H.

Dictionnaire de poétique et de rhétorique, PUF, 1961.

PAVIS P.

Dictionnaire du théâtre, A. Colin, 2002 (rééd.).

ROUBINE J.-J.

Introduction aux grandes théories du théâtre, Dunod, 1990.

STAROBINSKI J.

La Relation critique, L'Œil vivant, II, Gallimard, 1970.

UBERSFELD A.

Lire le théâtre, Éd. Sociales, 1977.

Index

A

Accent, 7
Acmé, 9
Actant, 11
Actualisation, 13
Adunata → Hyperbole
Adynaton → Hyperbole
Aléthique → Modalités
Alexandrin → Vers
Allégorie, 15
Allégorisme → Allégorie
Alliance d'idées → Antithèse
Alliance de mots → Oxymore
Allitération, 19
Amphibologie, 20
Amphigouri, 22
Anacéphaléose → Récapitulation
Anachronie par anticipation → Prolepse
Anachronie rétrospective → Analepse
Anacoluthe, 22
Anadiplose, 23
Analepse, 24
Anaphore, 25
Annomination → Antanaclase
Antanaclase, 27
Antéoccupation → Prolepse

Antépiphore → Anaphore
Anthorisme → Épanorthose
Anticipation → Prolepse
Anticlimax → Gradation
Antilogie → Paradoxe
Antimétabole → Chiasme
Antiphrase, 29
Antithèse, 30
Antonomase, 31
Antonymie, 32
À-peu-près → Paronomase
Aphérèse, 33
Apocope, 20
Apodose, 35
Apogée → Acmé
Apologue → Allégorie
Aposiopèse, 37
Apostrophe, 38
Arbitraire → Signifiant et Signifié
Archaïsme 41
Archilexème → Sème et Sémème
Articulation 42
Assonance 46
Astéisme 46
Asyndète 47
Attelage → Zeugme
Autocatégorème → Chleuasme
Auto-correction → Épanorthose – Paraphrase
Auxèse → Hyperbole

B

Bas (style) → Style
Balelée (rime) → Rime
Bathos → Gradation
Battologie → Périphrase – Pléonasme et Redondance
Brachylogie → Ellipse
Burlesque → Parodie

C

Cacophonie 49
Cadence 50
Calembour → Homographie
Caractérisation 51
Catachrèse 52
Césure 54
Champ lexical 56
Champ sémantique 56
Charabia → Amphigouri
Chiasme 58
Chleuasme 60
Circonlocution → Périphrase
Classème → Métaphore
Clausule → Période – Phrase
Cliché 61
Climax → Gradation
Collocation → Cliché
Comparaison 64

Compensation → Exténuation
COMPRÉHENSION 112
Conative → Fonctions
CONCATÉNATION, 67
Concaténée (rime) → Concaténation
CONNOTATION 68
Consonantique (rime) → Rime
Consonne → Articulation
Contre-élision → Métaplasme
Contre-litote → Exténuation
Contrepèterie → Métaplasme
CONTRE-REJET 71
Convenance → Style
Correction → Antithèse – Épanorthose
Coupe → Césure
Coupé (style) → Style
Couronnée (rime) → Rime
Crase → Métaplasme
Croisée (rime) → Rime

D

Déchronologie → Analepse
DÉICTIQUE 72
Délexicalisation → Cliché
Dénomination propre → Antanaclase
DÉNOTATION 68
Déontique → Modalités
Dérivation → Polyptote

Dérivationnel (champ) → Champ lexical et Champ sémantique
Détermination 76
Diachronie 78
Diacritique 79
Dialecte → Articulation
Dialogisme 80
Diaphore → Antanaclase – Syllepse
Didascalie 82
Diérèse 84
Digression 84
Dirhème → Thème et Prédicat
Discours 87
Discours rapporté (voir aussi à Didascalie), 89
Discours rapporteur → Didascalie
Disposition → Style
Distanciation 92
Distique → Strophe
Dizain → Strophe
Douzain → Strophe
Dubitation 93

E

Écart → Figure
Élision → Métaplasme
Ellipse 95
Elocutio, élocution → Cliché – Lieu commun – Style
Embrassée (rime) → Rime
Embrayeurs 97

Émotive → Fonctions
Emphase 99
Énallage 100
Énantiose → Antithèse
Enchâssement → Tmèse
Enjambement 102
Énoncé 103
Énonciation 103
Épanadiplose → Chiasme – Épanalepse
Épanalepse 104
Épanaphore → Anaphore
Épanode 105
Épanorthose 106
Épenthèse → Métaplasme
Épiphonème → Digression
Épiphore → Anaphore – Épanalepse
Épiphrase → Digression
Épistémique → Modalités
Épistrophe → Anaphore
Épizeuxe → Anaphore
Épithète 107
Équivoque →Amphibologie
Équivoquée (rime) → Rime
Éthos → Polyphonie
Étymologisme 108
Euphémisme 110
Euphonie → Cacophonie
Expolition → Épanorthose – Pléonasme et Redondance
Expressive → Fonctions

Extension 112
Extensité 112
Exténuation 113

F-G

Figure 116
« Flash back » → Analepse
Focalisation 121
Fonctions (du langage) 123
Galimatias → Amphigouri
Gallicisme, 125
Générique (champ) → Champ lexical et Champ sémantique
Gestuème → Signifiant et Signifié
Gradation 126
Graphème → Phonème

H

Hapax → Néologisme
Haplologie → Métaplasme
Harmonie imitative 127
Hémistiche 128
Hendiadyn ou hendiadys 129
Héroï-comique → Parodie
Hétérométrie → Mètre
Holorime (vers) → Rime
Homéoptote → Homéotéleute
Homéotéleute 130

Homographie 131
Homonymie 131
Homophonie 131
Horizon d'attente 132
Huitain → Strophe
Humour 133
Hypallage 135
Hyperbate 136
Hyperbole 137
Hyperchleuasme → Chleuasme
Hyperonyme → Sème et Sémème
Hypocorisme 141
Hyponyme → Sème et Sémème
Hypotaxe 141
Hypotypose 143

I

Idiolecte → Articulation – Connotation
Idiomatique (expression) → Cliché
Idiotisme → Gallicisme
Illocutoire 145
Implicative → Fonctions
Impossibilités → Hyperbole
Impressive → Fonctions
Indication scénique → Didascalie
Intertextualité 147
Interversion → Métaplasme
Inventio, invention → Cliché – Lieu commun

Ironie 150
Isométrie → Mètre
Isotopie 152

J-K-L

Janotisme → Amphibologie
Kakemphaton → Cacophonie
Lapalissade → Tautologie
Lexème 175
Lieu commun 154
Litote 156

M

Marginalia → Paraphrase
Méïosis → Exténuation
Métabole → Figure – Pléonasme et Redondance
Métalangage 158
Métalepse 158
Métalinguistique → Fonctions
Métalogisme → Figure
Métaphore 159
Métaphrase → Paraphrase
Métaplasme (voir aussi à Figure), 164
Métasémème → Figure
Métataxe → Figure
Métathèse → Métaplasme
Métonymie 166

Mètre 170
Mimologie → Connotation
Modalisateurs 171
Modalisation 171
Modalités 173
Monème → Morphème
Monorhème → Phrase
Monosémie 208
Morphème 175
Mot-clé → Champ lexical et Champ sémantique
Mot générique → Séme et Sémème
Motif → Comparaison – Thème
Moyen (style) → Style
Mythologisme → Personnification

N-O

Narrataire → Narrateur, 151
Narrateur 176
Narratologie → Narrateur
Néologisme 179
Neuvain → Strophe
Niveaux de langue 180
Notionnel (champ) → Champ lexical et Champ sémantique
Occupation → Prolepse
Onomatopée 182
Onzain → Strophe
Oxymore ou oxymoron 183

P

Palillogie → Anaphore
Palinodie → Épanorthose
Parabase → Apostrophe – Digression
Paradigme 184
Paradoxe 185
Paradoxisme → Paradoxe
Paragoge → Métaplasme
Paralepse → Prétérition
Paralipse → Prétérition
Paraphrase 187
Parastase → Pléonasme et Redondance
Parataxe 188
Paréchème → Cacophonie
Parembole → Digression
Parenthèse → Digression
Parlure → Niveaux de langue
Parodie 189
Paronomase 190
Paronymie → Paronomase
Paryponoïan → Paradoxe
Pastiche → Parodie
Pauvre (rime) → Rime
Performatif 192
Période 193
Périphrase 194
Périssologie → Périphrase – Pléonasme et Redondance
Perlocutoire 145
Personnification 196
Phatique → Fonctions

Phébus → Amphigouri
Phonème 199
Phonétique → Phonème
Phonologie → Phonème
Phore → Comparaison – Métaphore – Personnification
Phrase 200
Pied 202
Plagiat → Intertextualité
Plate (rime) → Rime
Poétique → Fonctions
Pléonasme 202
Polyphonie 205
Polyptote 207
Polysémie 208
Polysyndète → Asyndète
Prédicat 243
Préoccupation → Prolepse
Prétérition 209
Prétermission → Prétérition
Prolepse 211
Pronomination → Antonomase – Périphrase
Prosodie 213
Prosopopée 213
Prospoïèse → Chleuasme
Protase 215
Prothèse → Métaplasme
Quatrain → Strophe
Quintil → Strophe

R

Récapitulation 217
Récit 87
Redondance 202
Reduplication → Anaphore – Épanalepse
Réécriture → Intertextualité
Référenciation → Référent
Référent 217
Référentielle → Fonctions
Réfutation anticipée → Prolepse
Régionalisme → Connotation
Registres → Niveaux de langue
Régression → Épanode
Rejet 218
Réticence → Aposiopèse
Rétractation → Épanorthose
Rétroaction → Épanorthose
Rétrospection → Analepse
Réversion → Chiasme
Rhétorique (question) → Dialogisme
Riche (rime) → Rime
Rime 219
Rythme 223

S

Sémantème → Sème et Sémème
Sémantique 225
Sème 226
Sémème 226

Sémiologie 225
Sémiotique 225
Septain → Strophe
Sermocination → Prosopopée
Signifiant 227
Signifié 227
Sizain → Strophe
Sociolecte → Articulation – Connotation
Solécisme → Syllepse
Stéréotype → Cliché
Stichomythie → Vers
Strophe 230
Style 231
Subjection → Dialogisme
Sublime (style) → Style
Suffisante (rime) → Rime
Superlation → Hyperbole
Superordonné → Sème et Sémème
Suspension 233
Syllabe 235
Syllepse 236
Symploque → Anaphore
Synchronie 78
Syncope 33
Synecdoque 166
Synérèse 237
Synonymie 238
Syntagme 184

T

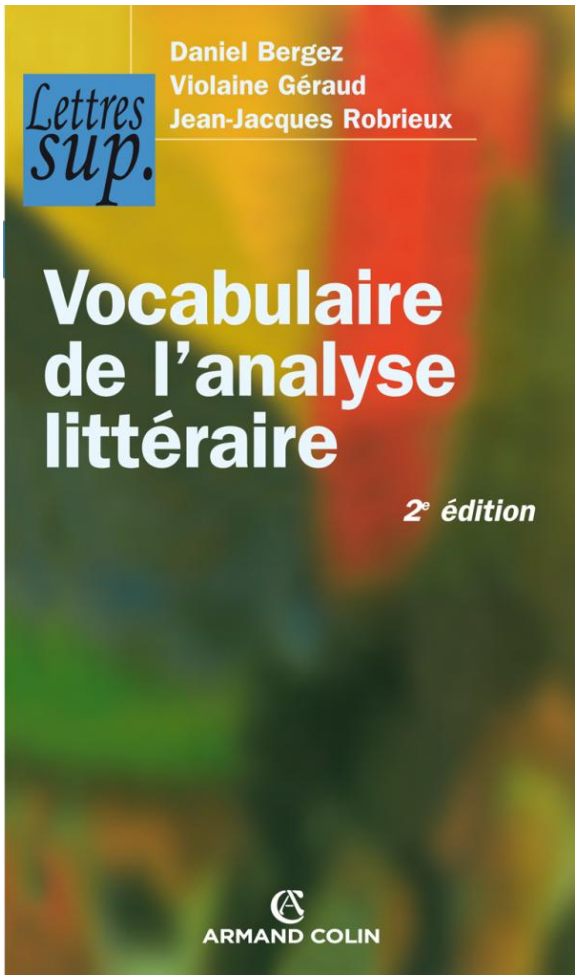
Tapinose → Exténuation
Tautologie 240
Tautophonie → Cacophonie
Tempo → Rythme
Tercet → Strophe
Tétramètre 245
Thème 241, 243
Tmèse 244
topos, 154
Traductio, traduction → Polyptote
Transtextualité → Intertextualité
Trimètre 245
Truisme → Tautologie

V

Vers blanc → Vers
Vers 247
Verset → Vers
Virtualisation → Actualisation
Vocalique (rime) → Rime
Voyelle → Articulation

Z

Zeugme, zeugma 253


Lettres sup.
Daniel Bergez
Violaine Géraud
Jean-Jacques Robrieux
Vocabulaire de l'analyse littéraire
2e édition
ARMAND COLIN